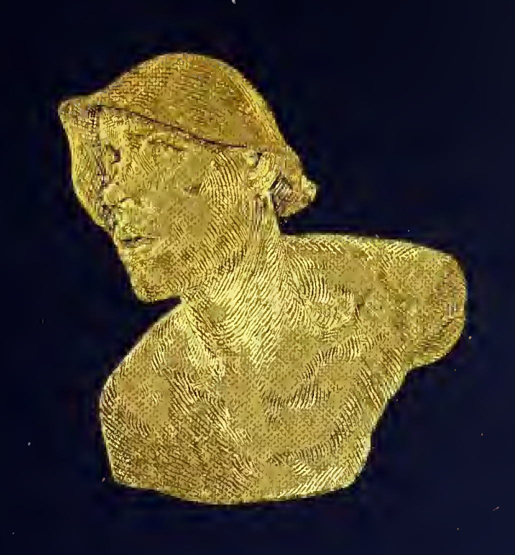


LÜBKE - HAACK

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS











VITA SOMNIUM BREVE von Arnold Böcklin

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS

von

Dr. Friedrich Haack

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Erlangen



STUTTGART

PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)

1905

DIE KUNST

DES

XIX. JAHRHUNDERTS

VON

DR. FRIEDRICH HAACK

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Erlangen

Mit 3 farbigen Tafeln, einer Heliogravüre, einem Lichtdruck
und 291 Abbildungen im Text



STUTTGART
PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)
1905



Vorwort

Von Herrn Professor Dr. Semrau, Privatdozenten an der Universität Breslau, bin ich im Sommer 1902 ersucht worden, den letzten Teil der Lübke-Semrauschen Kunstgeschichte zu übernehmen. Das jetzt vorliegende, in sich abgeschlossene Buch erscheint nun zu gleicher Zeit als letzter Band dieser Kunstgeschichte und als selbständiges Werk.

Bei der Ausarbeitung galt es, in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit einen schier unermeßlichen Stoff, die Kunstgeschichte des gesamten 19. Jahrhunderts, in irgend einer Weise zu bewältigen. Wer je über das letztverflossene Jahrhundert, sei es auf welchem Gebiete auch immer, ein Handbuch geschrieben, wird die besonderen Schwierigkeiten gerade eines solchen zu würdigen wissen. Lübke hatte in der letzten Auflage seines Grundrisses, die er selbst herausgegeben, diesem Jahrhundert nur 30 Textseiten (und keine einzige Abbildung) widmen können. Und auch davon habe ich nur sehr Weniges und zumeist Nebensächliches herübergenommen, da sich die Grundauffassung gerade von jener Epoche seit den Tagen Lübkes wesentlich verändert hat. Mir schwebte als Ideal nicht lexikographische Vollständigkeit vor, sondern eine wirkliche E r z ä h l u n g von den Haupttaten und Hauptthelden der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Ferner suchte ich Text und Abbildungen zu einem organischen Ganzen zu verbinden, indem ich die einzelnen Künstler gerade an der Hand derjenigen Hauptwerke zu charakterisieren versuchte, die abzubilden uns möglich war. Denn was nützen dem mit dem Stoff noch nicht näher vertrauten Leser Abbildungen, die im Text nicht berücksichtigt sind?! — Was hat es andererseits gar für einen Zweck, in einem für weitere Kreise berechneten Handbuch über Kunstwerke viel zu sprechen, die der Leser in seinem Buche doch nicht reproduziert findet?! — Mit anerkennenswertem und feinfühligem Eingehen auf meine Absichten hat es sich nun der Herr Verleger angelegen sein lassen, wenn irgend möglich, die Abbildungen im Verhältnis zu dem erläuternden Text so anzuordnen, dass der Leser nicht umzuschlagen braucht.

Gleichsam wie von selbst habe ich das Schwergewicht auf die Malerei gelegt, als auf diejenige Kunst, in der sich der Genius des 19. Jahrhunderts besonders klar, mannigfaltig und bedeutend ausgesprochen hat. Von den einzelnen Völkern aber habe ich weit über die geschichtliche Gerechtigkeit hinaus das deutsche ausführlich behandelt, ist das Buch ja doch für

Deutsche bestimmt und lernen diese am ehesten deutsche Kunstwerke auch im Original kennen — vermögen diese am ehesten mit deutschen Kunstwerken mitzufühlen und sich für deutsche Kunstwerke zu begeistern.

Meine Vorstellung von den besprochenen Kunstwerken aus eigener Anschauung der Originale habe ich mir hauptsächlich in meiner Vaterstadt Berlin, in meiner zweiten, meiner kunsthistorischen Heimat München, und auf einer eigens im Interesse dieses Buches unternommenen Reise nach Paris erworben.

In literarischer Beziehung beruht meine Kenntnis des Gegenstandes sowie auch meine Darstellung hauptsächlich auf folgenden vier Werken: Anton Springer, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Lpzg. 1884; Richard Muther, Gesch. der Malerei im 19. Jahrhundert. 3 Bände. Mchn., G. Hirth 1893/94; Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhts. Berlin, Bondi 1899 u. Knackfuß-Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte. Dritter Band. Walther Gensel, Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution. Bielefeld u. Lpzg. Velhagen & Klasing 1903.

An Handbüchern, Zeitschriften u. s. w., die von unserer Epoche handeln, seien ferner gleich hier genannt: Raczynski, Gesch. der neueren deutschen Kunst, übersetzt von K. Hagen, 3 Bde. Text, 1 Bd. Tafeln. Berlin 1836. Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876. Friedr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien u. Erinnerungen. Nördlingen 1877 bis 1881. Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Malerei. 3 Bde. Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst; Herrmann Grimm, Essays; A. Bayersdorfers Leben und Schriften. Aus seinem Nachlaß hrsg. v. H. Mackowsky, A. Pauly, W. Weigand. München 1902. Die Kunst für Alle, München, Bruckmann; Die Kunst unserer Zeit, Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München; Der Kunstwart, München, Callwey. Im übrigen habe ich in den Fußnoten an Literaturangaben nicht gespart, im Interesse der größeren Brauchbarkeit des Buches sogar Schriften und Aufsätze namhaft gemacht, die ich selbst meiner Darstellung nicht zugrunde gelegt habe.

Für unermüdliche und fördernde Mitarbeit an der Durchsicht der Korrekturen möchte ich endlich auch an dieser Stelle Herrn Oberbibliothekar Dr. Markus Zucker in Erlangen und Herrn Felix Guerlin in Steglitz bei Berlin meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Erlangen, im Spätsommer 1904

Friedrich Haack

Inhalt

Viertes Kapitel: Die Moderne

Einleitung

Von der Kunst sämtlicher vorausgegangener Jahrhunderte unterscheidet sich aufs schärfste diejenige des neunzehnten. Wie dieses selbst, so ist auch sie gedankenvoll, empfindungstief und vor allem unendlich nuancenreich gewesen. In psychologischer Beziehung ist sie interessanter als die irgend eines anderen Jahrhunderts. Aber sie war nicht ebenso gestaltungskräftig wie empfindungsselig, nicht ebenso formengroß wie gedankenvoll, nicht ebenso abgeklärt wie nuancenreich. Das 19. Jahrhundert war — alles in allem genommen — kein Jahrhundert der Kunst, sondern ein Jahrhundert der politischen und der sozialen Bewegungen, ein Jahrhundert der Geschichts- und der Naturwissenschaft. Diese dominierenden geistigen Mächte haben vielfach auf das Gebiet der Kunst zu deren Unglück übergegriffen, sie in mannigfacher Beziehung beeinflußt und bisweilen sogar zu ihrer Dienerin herabgedrückt. Niemals ist die Kunst in so hohem Maße von außer ihr liegenden Momenten beschwert gewesen, wie gerade in jenem Zeitraum.

Die große politisch-soziale Regsamkeit des 19. Jahrhunderts basiert im letzten Grunde auf der französischen Revolution und deren Ursachen. Die Revolution hat sich mit ihrer gänzlichen Umgestaltung alles vorher Dagewesenen, mit ihrer Umwertung aller Werte nicht auf die Politik und die sozialen Verhältnisse allein beschränkt, sondern auf alle Gebiete des geistigen Lebens erstreckt und so auch auf die bildende Kunst. Die französische Revolution ist die Ursache davon, daß es jener seither an einer sicheren Tradition gefehlt hat. Dieses Fehlen der Tradition aber unterscheidet, wie kaum ein anderes Moment, die Kunst des 19. Jahrhunderts von der Kunst sämtlicher vorausgegangener Jahrhunderte. Dieses Fehlen der Tradition hat ihr auch wie sonst nichts zum Fluch gereicht. Es äußert sich der Mangel an einer feststehenden Überlieferung überall und in jeder Beziehung: beim Publikum wie bei den Künstlern, in technischer wie in stofflicher Hinsicht. Bis zur Reformation hatte innerhalb unserer christlich-germanischen Kulturperiode die Religion das große Thema für alle Kunst gebildet. Die Kirche, welche die Welt beherrschte, — die Kirche wünschte Kirchen. So bildete qualitativ wie quantitativ die kirchliche Baukunst den Hauptbestandteil aller Architektur, während das Kunsthandwerk die Kultgegenstände verfertigte und die der Natur frei nachschaffenden Künste die Kirchen mit Bildwerken und Malereien ausschmückten, welche wieder und immer wieder Christus, Maria und die „lieben Heiligen" darstellten. Um den Gegenstand hatten sich weder Baumeister, Bildhauer, Maler noch die große Masse der Betrachtenden viel zu sorgen, sondern es kam diesen wie jenen auf die Auffassung, die künstlerische Behandlung und Gestaltung des Gegenstandes an. Mit der Reformation ward die Ausdehnung der kirchlichen Kunst wenigstens bei den protestantisch gewordenen Völkern wesentlich eingeschränkt. Zugleich trat mit der

Reformation eine andere Bewegung auf: die Renaissance. Während jene die Religiosität zu verinnerlichen strebte, suchte diese sie im Gegenteil ihrer Ausschließlichkeit zu berauben und machte neben dem Streben nach einem besseren Jenseits die Freude an einem guten Diesseits mit aller Macht geltend. Neben der kirchlichen Kunst wuchs jetzt eine weltliche Luxuskunst empor, die in erster Linie den oberen, höheren, gebildeteren, reicheren Kreisen der Völker zugute kam. Mit der französischen Revolution änderte sich dies. Die Revolution versetzte sowohl der kirchlichen, als auch der vornehmlich für die höheren Stände ausgeübten Luxuskunst den Todesstoß. Nun fehlte es der Kunst mit einemmal an einem traditionellen Stoff. Der eine, oder richtiger gesagt, die wenigen bisher behandelten Themen waren jetzt, wenn auch nicht gerade ausgeschaltet, so doch auf ein Minimum der Anwendung zurückgeführt. Statt dessen traten infolge der Umgestaltung aller Lebensverhältnisse geradezu eine Unzahl neuer Aufgaben hervor. Wenn es sich bei einem Rathausbau im 15. Jahrhundert darum gehandelt hatte, einen großen Saal herzustellen, in dem eben beraten und an festlichen Tagen geschmaust, gejubelt und getanzt wurde, während darunter in schaurigen Verließen unglückliche Gefangene schmachteten, so kam es für den Baumeister des 19. Jahrhunderts darauf an, dem unendlich komplizierten Verwaltungsapparat einer Weltstadt mit einer Unzahl von Bureaus zu genügen und diese alle dennoch unter ein Dach und hinter die gewünschte monumentale Fassade zu bringen. Man denke ferner an die Anforderungen der Gerechtigkeitspflege, des Militarismus, der Wissenschaft, der Volksbildung, der Volkswohlfahrt, man denke an Justizpaläste, Gefängnisse, Badeanstalten, Kasernen, Museen, Theater, Bahnhöfe, Markthallen, Kaufhäuser. Also eine große Anzahl von Bauproblemen, welche frühere Jahrhunderte kaum oder überhaupt gar nicht gekannt hatten. Und ebenso steht es um die frei bildenden Künste. Das ganze Gebiet der Geschichte, der Sage, der Volkskunde wird in den Bereich des Darzustellenden einbezogen und über dem Fernsten wird das Nächste nicht vergessen. Neben historischen, mythologischen, ethnographischen mehren sich die Genre-Bilder, die Porträts, die Landschaften. In allen vorausgegangenen Jahrhunderten zusammengenommen ist nicht so Verschiedenartiges gebaut, gemeißelt, gemalt, radiert, gezeichnet worden, wie in dem einen neunzehnten allein. Dieser Reichtum an Sujets hat aber dem Jahrhundert nicht zum Segen gereicht. Die unleugbar vorhandene Bedeutung des darzustellenden und dargestellten Gegenstandes ward übertrieben. Es ergab sich eine Hast, ein Suchen nach immer neuen Stoffen. Statt den rohen Stoff auf seine Höhe emporzuziehen, stieg der Künstler davon hinunter und erniedrigte sich zum Sklaven seines Gegenstandes. Noch ungünstiger als in stofflicher machte sich das Fehlen einer sicheren Tradition in technischer Hinsicht geltend. Der angehende Künstler früherer Zeiten lernte in der Werkstatt seines Meisters. Diesen suchte er zu erreichen und wenn möglich zu übertreffen. Von diesem suchte er sich das seiner eigenen Individualität Gemäße zu erwerben. Und wenn er auch eine Studienreise nach Italien unternahm, so amalgamierte er sich leicht den daselbst neu hinzutretenden Stoff. Der Stoff war nicht so überwältigend, nicht so verschiedenartig und vor allem nicht so zerstreuend, daß er den Künstler daran gehindert hätte, eine abgerundete, in sich geschlossene Persönlichkeit zu sein und zu bleiben. Die Kunst aber entwickelte sich organisch wie ein Gewächs. Daher das Selbstverständliche, Sichere, in sich selbst Ruhende, das Selbstherrliche alter Bilder und Bauten. Wie anders leider im 19. Jahrhundert! — Jetzt wuchs der angehende Künstler nicht in der behaglich bildsamen Luft einer Meisterwerkstätte auf, sondern er wurde auf eine Kunstakademie oder aber, wenn er Baumeister werden sollte, auf eine technische Hochschule geschickt. Die Akademien aber haben, daran zweifelt heute wohl niemand mehr, mehr Schaden als Nutzen

gestiftet. Der jugendliche Kunstbeflissene erhielt hier Unterricht von verschiedenen Lehrern, von denen doch jeder anders lehrte, dachte, empfand, sah. So wurde das in der Entwicklung begriffene Gehirn von allem Anfang an zerstreut, beunruhigt und gepeinigt. Und das ging im Zeitalter der Presse, des Verkehrs und der Freizügigkeit nun das ganze Leben hindurch so fort. In Kunstausstellungen, in Museen, auf Reisen, in Kunstzeitschriften: überall sah er Neues, Anderes, einander Widersprechendes. Wahrlich, da gehörte die Kraft eines Genies und eines Charakters zugleich dazu, um solchen übermächtig auf den einzelnen einstürmenden Einflüssen gegenüber sich selbst getreu zu bleiben. Daher das Schwankende und Schwächliche, Unsichere und Tastende, das Unausgeglichene und Zwiespältige bei der überwiegenden Mehrzahl der Kunstwerke des 19. Jahrhunderts. Das Fehlen der Tradition machte sich aber nicht nur bei den Künstlern, sondern auch bei den vielen Kunst betrachtenden und beurteilenden, sowie bei den wenigen Kunst bestellenden und kaufenden Laien in verhängnisvoller Weise geltend. Bis zur Reformations- und Renaissancezeit hatte die Kirchlichkeit, welche fast der gesamten Kunst eigen war, ein vereinigendes Band um Künstler und Volk geschlungen. Was Künstlerhand erschuf, war nicht nur aus der Künstlerseele, sondern auch aus dem Herzen des ganzen Volkes geflossen. Und auch das Technische des Kunstwerkes wußte der Angehörige des gediegenen Handwerkerstandes, der ein gut Teil von den besten Kräften der Völker umfaßte, sehr wohl zu würdigen. Als sich dann mit der Renaissancebewegung neben der kirchlichen eine Luxuskunst entwickelte, da erbte sich ein sicherer Geschmack in den verhältnismäßig wenigen Kunst kaufenden fürstlichen und adeligen Familien von Geschlecht zu Geschlecht fort. Infolge der französischen Revolution trat nun neben die Fürsten als Kunstbesteller der Staat, neben den Adel als Kunstkäufer der Bankier und der Kommerzienrat, an Stelle des Volkes als Kunstbetrachter das großstädtische Publikum. Der Staat ist ein Abstraktum und als solches kalt und unpersönlich. Er wird als Kunstbesteller durch Kommissionen repräsentiert, von denen immer ein Mitglied dem anderen im Wege ist, oder sich auf das andere verläßt. So kommt es, daß die Staatsbauten des 19. Jahrhunderts in ihrer überwiegenden Masse einen so unsagbar kühlen Eindruck machen. Man vergleiche etwa in einer beliebigen Stadt einen Staatsbau des 19. mit einem Fürstenbau des 18. Jahrhunderts, um daran den Unterschied der Zeiten zu ermessen. Die zu Reichtum emporgekommenen einzelnen Persönlichkeiten aber hatten ihr ganzes Leben hinter den Büchern zugebracht, gerechnet und spekuliert, und wollten schließlich als Kunstmäcene glänzen, ohne Gefühl und Geschmack für die Kunst zu besitzen. Sie verwechselten Kunst mit Pracht, und so entstand jene entsetzliche Protzerei, eines der größten Uebel, an denen die künstlerische Kultur des 19. Jahrhunderts gekrankt hat. Die Protzerei trat namentlich im Kunstgewerbe und in der Baukunst zutage. Der „Kunstwart“ hat gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, daß die „Bahnhofstraße“ mit ihrer frostigen und gesuchten Monumentalität, wie sie fast überall in deutschen Städten wiederkehrt, den Geist des bornierten architektonischen Protzentumes in höchster Potenz wiederspiegelt. An die Stelle des Volkes aber trat das großstädtische Publikum. Von allen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts ist vielleicht keine für die europäische Menschheit so verhängnisvoll geworden, wie die durch den vielgepriesenen Aufschwung der Industrie erfolgte Landflucht, das Fluten der Bevölkerung vom Lande in die Stadt, aus der kleinen Stadt in die große. Man nimmt heutzutage z. B. in kleinen süddeutschen Städten oft mit Staunen und mit Wehmut zugleich wahr, welche Kultur in ihnen früher geherrscht haben muß und wie diese Kultur sich verflüchtigt hat. Alles, alles zieht nach den großen Städten, und so haben diese im 19. Jahrhundert ein Übergewicht erlangt, wie sie es in früheren Epochen niemals besessen hatten. In den

Großstädten aber ist ein Publikum herangewachsen, schlagfertig, witzig, von gesundem Menschenverstand, von schneller Auffassungsgabe, aber im letzten Grunde doch phantasiearm und unkünstlerisch. Mit diesem Publikum hatten sich nun die Künstler auseinanderzusetzen. Dieses Publikum sprach als Kunstbetrachter und Kunstkritiker ein gewichtiges Wörtlein mit in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es gab nichts, was dieses Publikum und die Künstler miteinander verband. Jeder Teil bildete eine Welt für sich. Dem Publikum ward der Künstler um so unverständlicher, je tiefer, feiner und eigenartiger er war. Was es aber nicht verstand, was es nicht nachzuempfinden vermochte, das war ihm eben nichts, das war nichts. Die vernichtende Macht im absprechenden Urteil des Publikums haben die Millet, Rodin, Feuerbach und Böcklin mit Schaudern erfahren müssen. Und nur den seichteren, äußerlich glänzenden Persönlichkeiten war es vergönnt, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen, den David, Kaulbach, Piloty und Makart. Was Wunder daher, wenn sich in Künstlerherzen ein dumpfer Groll und eine tiefe Verachtung einnisteten, wenn die Künstler das Publikum im besten Fall sittlich und künstlerisch zu heben suchten, in der Regel aber schlechthin verachteten und sich den Wahlspruch: l'art pour l'art bildeten! — Gewiß hat das unverständige Publikum den größeren Teil der Schuld an dem ewigen Mißverständnis, welches das ganze Jahrhundert hindurch zwischen ihm und den Künstlern bestanden hat, aber so ganz unschuldig sind die letzteren daran auch nicht gewesen. Indessen lechzte und sehnte sich der einsichtigere Teil der Laien nach einem tieferen Verständnis der Kunst. Statt aber den dazu geeignetsten Weg einzuschlagen und sich selbst künstlerisch, wenn auch nur in dilettantischer Weise zu betätigen, zog es das bequemere Mittel vor, sich aus Gedrucktem über Kunst zu belehren. Nun ist im 19. Jahrhundert unendlich viel über Kunst geschrieben worden, und auch das ist für die Epoche charakteristisch. Allerdings war wohl in früheren Zeiten ebenfalls über Kunst geschrieben worden, sowohl in biographischer Hinsicht, als auch in theoretisierender Absicht, sowohl von solchen, welche die Kunst praktisch ausübten, als auch von Nichtkünstlern. Aber was die vergangenen Jahrhunderte in der Beziehung produziert haben, ist ein Nichts gegenüber der unendlichen Fülle, welche das schreibselige 19. Jahrhundert auch auf diesem Gebiete, wie auf sämtlichen anderen hervorgebracht hat. Alle Kunstschriftstellerei dieses Jahrhunderts gliedert sich nun in zwei Hauptgruppen, in die kleinere des von Künstlern und in die bei weitem größere des von Nichtkünstlern Geschriebenen. Es liegt auf der Hand, daß wenn ein Künstler über Kunst schreibt, er mit eindringender Sachkenntnis vorgeht. Was immer ein Künstler über Kunst geschrieben haben mag, ist daher interessant und nachprüfenswert. Aber es will nachgeprüft sein, denn der Künstler pflegt mit seiner Kunstschriftstellerei sein eigenes Schaffen zu erklären und zu rechtfertigen. Man darf daher beileibe nicht nach des einen Künstlers Worten des anderen Werke beurteilen! — Ungleich umfangreicher als der Künstler Kunstschriftstellerei ist diejenige der Theoretiker gewesen. Man muß da streng zwischen der Schriftstellerei der Journalisten, die sich zumeist auf die neu auftauchenden Schöpfungen des Tages beschränkt, und der eigentlichen Wissenschaft der Kunstgeschichte unterscheiden, welche sich die Erforschung der alten Kunst zur Aufgabe genommen hat und nur gelegentlich auf das 19. Jahrhundert übergreift. Wenn nun auch wahrlich nicht behauptet werden soll, daß jemand des kunsthistorischen Doktorhutes halber kluge, tiefe und originelle Ansichten über Kunst äussern muß, so wird doch im allgemeinen der wissenschaftlich Arbeitende ein besonneneres Urteil abgeben als der aus dem Drange des Tages und für den Tag Schreibende. Das Unglück bestand nur darin, daß dieser eine ungleich größere Einwirkung aufs Publikum ausgeübt hat als

jener. Übrigens werden die Referate unserer großen Blätter heute meist von wissenschaftlich durchgebildeten Männern versehen. Die Wissenschaft der Kunstgeschichte hat ein dreifaches Ziel vor Augen: die Erkenntnis des Zusammenhanges der künstlerischen mit den sonstigen Erscheinungen des geistigen Lebens. Nach dieser Richtung, die viel zu wenig gepflegt wurde, haben sich besonders Schnaase, Wilh. Heinr. Riehl, Herrman Grimm und Richard Muther ausgezeichnet. Die sprachliche Analyse des eigentlich künstlerischen Gehaltes der Kunstwerke ist von dem Berliner Professor Kugler aus- und von ihm auf den ungleich berühmteren und in der Tat auch bedeutenderen Jakob Burckhardt, den Verfasser des „Cicerone“, übergegangen, durch den sie in der Schweiz und speziell in Basel heimisch wurde. Nach Burckhardt haben Wölfflin, der über „Die klassische Kunst“ Italiens ein klassisches Buch geschrieben hat, und Heinrich Alfred Schmid gezeigt, wieviel ein Laie einem anderen durch Worte in Dingen der Kunst zu sagen vermag. So bahnt sich denn auch allmählich ein etwas tieferes Kunstverständnis in breiteren Schichten des Publikums an. Das dritte Ziel der Kunstgeschichte, das am engsten gesteckt und dennoch unendlich schwer zu erreichen ist, wurde von der überwiegenden Mehrzahl der Forscher verfolgt, nämlich jedes Kunstwerk, sei es Bauwerk, Bildwerk oder Malwerk seinem Schöpfer und jedem Künstler sein ganzes „Werk“ zuzuschreiben, also gewissermaßen einen „catalogue raisonné“ der gesamten Kunstgeschichte aufzustellen. Gerade nach dieser Richtung hin ist sehr viel geleistet worden. Männer wie Morelli, Waagen, Bode haben sich auf dem schwierigen Gebiete der Kennerschaft hohen Ruhm erworben.[1] Während die Kunstgeschichte im kulturhistorischen und ästhetisierenden Sinne hauptsächlich von Hochschullehrern angebaut worden ist, hängt die stilkritische Richtung aufs engste mit den Museen zusammen und ist speziell von deren Vertretern gepflegt worden. Museen hat es in früheren Jahrhunderten kaum gegeben. im 19. sind sie aller Orten und aller Arten wie Pilze aus der Erde geschossen. Die staatlichen Kunstsammlungen sind besonders in London und innerhalb Deutschlands in Berlin emporgeblüht, hier wie dort durch die bedeutendsten Geldmittel unterstützt. Sie stellen dem Sammeltrieb, der Arbeitskraft, der Wissenschaftlichkeit des 19. Jahrhunderts das glänzendste Zeugnis aus, aber auf die lebende Kunst haben sie im letzten Grunde nur ungünstig eingewirkt, indem sie deren Jünger von der Natur ab- und auf die unnachahmlichen Meisterwerke höchster Kunst hingelenkt, dabei durch die erdrückende Fülle einander widersprechender Vorbilder irregeführt haben. Kunstgeschichte wie Kunstsammlungen sind als Ausflüsse eines und desselben historischen Geistes zu betrachten.

Das 19. Jahrhundert ist ein in eminentem Sinne historisches gewesen. Die europäische Menschheit war von einer geradezu verzehrenden Sehnsucht erfüllt, zu wissen, zu erkennen, zu sehen, wie andere Völker leben, wie frühere Zeiten gelebt, gewohnt, sich gekleidet haben. Und zwar blieb man bei der bloßen Erkenntnis nicht stehen, sondern man versenkte sich mit einer wahren Leidenschaft in vergangene Epochen zurück, und war von dem heißesten Bemühen gequält, sich zu kleiden, zu denken, zu empfinden wie frühere Zeiten. Sehr charakteristisch waren in dieser Beziehung die Kostümfeste, auf denen man sich wenigstens einen Tag oder eine tolle Nacht hindurch als Venetianer des Cinquecento oder

[1]) Natürlich könnte man noch mehr Richtungen innerhalb der Kunstwissenschaft unterscheiden, wie die rein historische. die dokumentarische. Ebenso könnte man den oben genannten noch andere bedeutende Vertreter der Kunstgeschichte an die Seite stellen, wie Lübke, Springer, Justi, Dehio, Konrad Lange u. a. Der genialste und tiefblickendste Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts ist wohl der aller systematischen Schreibtischarbeit abholde Adolf Bayersdorfer gewesen.

als Römer der Kaiserzeit kleiden, gebärden und erlustigen durfte. Natürlich hat dieser historische Geist auch auf die Kunst eingewirkt. Das Europa des 19. Jahrhunderts hat in den Stilen aller Völker und aller Zeiten gebaut, gemeißelt, gemalt und dekoriert, es hat alle großen Ereignisse der Weltgeschichte und alle interessanten fremden Völker im Bilde festgehalten, es hat alle fernen und alle vergangenen Schönheitswelten neu erstehen lassen, aber es ist bei diesem Bemühen nicht dazu gekommen, eine eigene große, reiche, originale Schönheitswelt zu schaffen. Das aber war der Fluch, den der historische Geist des 19. Jahrhunderts in sich getragen hat. Und dieser Fluch war ein doppelter. Denn dem 19. Jahrhundert ist es auch nicht gelungen, jene fernen oder längst vergangenen Schönheitswelten mit der ursprünglichen Intensität wiederzugebären. Seinen historischen Hervorbringungen klebt die Theaterschminke an, hinter der sich eine blasse und faltige Haut verbirgt.

Endlich ist das 19. Jahrhundert ein im höchsten Grade naturwissenschaftlich-technisches gewesen und hat auch als solches bestimmenden Einfluß auf die bildende Kunst ausgeübt. Der naturwissenschaftlich-experimentelle Geist des Zeitalters wirkte insofern schädlich auf eine große Gruppe von Künstlern ein, als diese vor lauter Übereifer, die Natur im einzelnen zu beobachten, gar nicht recht zum eigentlichen Gestalten vordrangen. Ferner ließ die Vermehrung und Verbilligung der photomechanischen Reproduktionen nach Kunstwerken wohl deren allgemeine inhaltliche und kompositionelle Kenntnis zum Besitz aller Gebildeten werden, schadete aber ebensoviel, als sie in dieser Beziehung nützte, dadurch, daß die eigentlich künstlerischen Qualitäten nicht mit wiedergegeben wurden. So entstand eine falsche oder wenigstens höchst oberflächliche Vorstellung von der Kunst. Vor allem aber ist das verflossene Jahrhundert das Jahrhundert der Maschine gewesen, und diese Maschine, welche der Industrie zu einem unerhörten Aufschwung verhalf, hat zugleich der künstlerischen Kultur schwer Abbruch getan. In früheren Jahrhunderten war jeder Stuhl, jeder Tisch, überhaupt jegliches Gerät mit der Hand gearbeitet. Und der schaffende Mensch hatte seine ganze menschliche Schaffensfreudigkeit in seiner Hände Werk hineingelegt. Wenn auch die Gegenstände des täglichen Gebrauchs nach einem bestimmten feststehenden Muster angefertigt wurden, so war es dem Handwerker doch möglich, leise Verschiedenheiten anzubringen, in bescheidenem Masse seine Individualität sprechen zu lassen. Jeder Handwerker war in diesem Sinne ein Künstler und die eigentliche Kunst nur die höchste Blüte des Handwerks. In den Menschen aber, die von solchem künstlerisch angefertigten Gerät umgeben lebten, mußten sich Empfindung und Geschmack nicht nur für Handwerk und Kunsthandwerk, sondern auch für die hohe Kunst von selber regen. Die Maschine aber arbeitet ohne Gefühl und ohne Individualisierungsvermögen, sie formt Hunderte und Tausende von Gegenständen erbarmungslos nach einem Schema. Und sie besitzt auch keine Empfindung fürs Material. Schmuckformen, die aus der Natur des Holzes und aus der besonderen Art der Holzschnitzerei hervorgegangen waren, drängte sie gleichgültig dem Eisen auf. Und umgekehrt. So entstand jene entsetzliche Verständnislosigkeit fürs Material, die sich unter dem Einfluß der neuen Erfindungen der Technik immer steigerte und ins Ungeheuerliche anwuchs. Eine Unsumme von Scharfsinn ward zu den verkehrtesten Zwecken verwendet! Die entsetzlichen Erzeugnisse der Luxusindustrie, allen voran die Galanteriewaren, mußten auch auf ihre zahllosen Besitzer, die bei dem allgemeinen Wohlstand des 19. Jahrhunderts Geld genug hatten, sie sich in Hülle und Fülle zu verschaffen, einen höchst schädigenden und geschmackverrohenden Einfluß ausüben. So entstand in den breitesten Volksschichten eine künstlerische Unkultur, wie sie die Welt noch niemals erlebt hatte! —

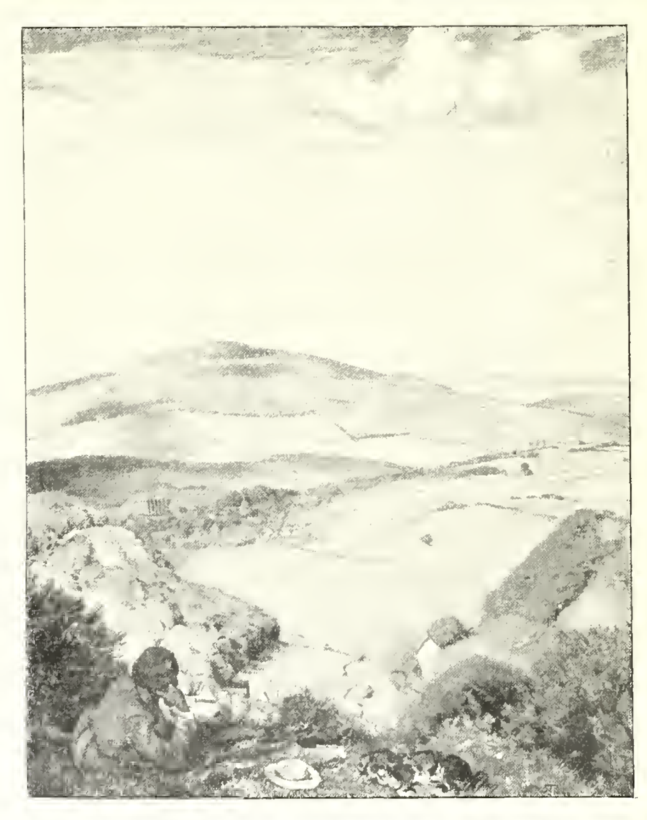
Es ist ein höchst trübes Bild, welches so der Wahrheit gemäß von den allgemeinen Verhältnissen der Kunst im 19. Jahrhundert entrollt werden mußte. Aber wo tiefer Schatten herrscht, da strahlt daneben auch ein helles Licht. Dieselben Ursachen, welche auf die Kunst des 19. Jahrhunderts schädigend einwirkten, haben ihr auch auf der anderen Seite in mancherlei Hinsicht Vorteile gebracht. Die, dank der französischen Revolution, in die Welt gekommene Freiheit, die Unabhängigkeit von Zunft- und Heimatzwang ermöglichte es jedermann, sich den seiner Begabung entsprechenden Platz zu erkämpfen und sich an demselben auszuleben. Aus den untersten Schichten des Volkes rangen sich Männer zu europäischem Ansehen hindurch, wie Herkomer, Lenbach, Defregger, Segantini und viele andere. Keine Individualität war in ihrer unbeschränkten Entwicklung gehemmt. Und so hat denn das 19. Jahrhundert auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst allerdings kaum eine Persönlichkeit von der Stärke der wenigen ganz großen Individualitäten der Renaissancezeit, aber doch immerhin ausgesprochene Individualitäten in großer Anzahl heranreifen sehen, daß es z. B. kaum möglich, ihrer aller in diesem Zusammenhang auch nur flüchtig zu gedenken.

Der geschichtliche Geist des Zeitalters aber hat neben den vielen historischen Theatermalern doch auch manchen Meister des Geschichtsbildes gezeugt: uns Deutschen hat Adolph Menzel das ruhmreiche Zeitalter Friedrichs des Großen kostümgetreu bis zum Sattelknopf herab, zugleich aber mit voller Blutwärme und von lebendigem Geist durchtränkt im Bilde wieder erstehen lassen.

Und endlich hat auch das spezifisch Naturwissenschaftlich-Technische die bildende Kunst in eigenartiger Weise befruchtet. Manche Erzeugnisse der Technik bilden an sich künstlerische Meisterwerke, z. B. die Kriegsschiffe oder auch gewisse Fahrräder, elektrische Beleuchtungskörper. Ferner wurden manche künstlerische Techniken im 19. Jahrhundert bereichert, verfeinert und nuanciert. Die Glas- und Eisenkonstruktion, der allerdings harte und dennoch flaue Stahlstich, aber auch der äußerst ausdrucksfähige Steindruck [1]) wurden erfunden, dem Strichholzschnitt trat (nach japanischen Vorbildern) der Tonschnitt an die Seite, Kupferstich und namentlich Radierung wurden unendlich variiert, die vielfarbige Plastik neu belebt. Also technischer Fortschritt überall in der bildenden Kunst. Und neben den vielen billigen und schlechten Reproduktionsarten haben sich doch einige wenn auch teure so doch gute hervorgetan, z. B. die Photogravüre und vor allem die Photographie selbst. Das Problem der farbigen Reproduktion von Kunstwerken hat das 19. Jahrhundert zwar energisch in Angriff genommen, aber ganz entschieden noch nicht in ästhetisch befriedigender und den Originalen tonwertlich entsprechender Weise gelöst. Der Wettkampf des Künstlers mit dem Naturforscher hatte auch sein Gutes. Noch niemals hat die Kunst so viele, so mannigfaltige und vor allem so schlichte Reize aus der Natur herausgefunden wie im vergangenen Jahrhundert. Das ganze große Gebiet der Luft- und Lichtstimmungen ist im wesentlichen eine Eroberung dieser Epoche. Und wenn wir heutzutage imstande sind, nicht nur Abendrot und Sonnenaufgang, sondern auch die normalen Beleuchtungswirkungen, welche das Tageslicht ausübt, — wenn wir imstande sind, nicht nur den überwältigenden Eindruck des Hochgebirges und der vom Sturm gepeitschten See, sondern auch die bescheidenen landschaftlichen Reize, welche Föhrenwälder, Ackerfelder, Flachlandschaften besitzen, künstlerisch

[1]) Der Steindruck (die Lithographie) wurde wenigstens erst 1796 erfunden. Damals entdeckte Aloys Senefelder die besondere Eigenschaft des Solenhofener Steins (Solenhofen nächst Eichstätt), daß dieser eine auf ihm entworfene Zeichnung auf Papier zu übertragen imstande ist. Die künstlerische Verwertung dieser Entdeckung war dann Sache des 19. Jahrhunderts.

zu genießen, so verdanken wir dies dem demokratischen Geist des eben zur Rüste gegangenen Jahrhunderts, dessen Künstler es allmählich lernten, nicht nur den äußerlich großartigen Erscheinungen, sondern allem und jedem und auch dem Unscheinbarsten die interessante Seite, den spezifisch künstlerischen Reiz abzusehen und in adäquater Technik darzustellen. Wenn von dem ganzen großen Gebiet der Kunst eine Provinz sich mit der Kunst früherer Zeiten vergleichen läßt und sogar über dieselbe hinausgewachsen ist, so ist es die Landschaft gewesen. Wie für unzählige Existenzen, die im strengen Kirchenglauben kein Genüge mehr fanden, sich aber dennoch ein innig religiöses Sehnen und Verlangen bewahrt hatten, eine geradezu leidenschaftliche Naturliebe und ein aufs äußerste gesteigerter Naturgenuß (die im Berg-, Rad- und Automobilsport ihr Extrem fanden und bisweilen ins Lächerliche umschlugen) den Ersatz für manch verlorengegangene seelische Erhebung früherer Jahrhunderte bilden mußten, so ist im 19. Jahrhundert allmählich an die Stelle der Religion die Landschaft als Hauptthema aller Kunst getreten. Die Landschaftskunst wird künftigen Geschlechtern am klarsten offenbaren, was den Menschen des 19. Jahrhunderts bewegt, gequält und beseeligt hat.



„In einem kühlen Grunde“ Gemälde von Hans Thoma
(Nach Phot. Hanfstängl)

ERSTES KAPITEL

Klassizismus

1. Einleitung

Das Wort Rokoko hat eine starke onomatopoetische Kraft. Das Rokoko bezeichnet etwas Geschwungenes, Launisches, Flüssiges, Anmutiges, Leichtes, ein wenig Spielerisches. So war der Stil beschaffen, der in der ersten Hälfte und in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Kunst, die Baukunst, die Malerei, die Plastik, das Kunstgewerbe, sondern überhaupt das ganze Leben beherrscht hat. Man versuche einmal, sich in die Rokokozeit zurückzuversetzen. Es ist dies unbedingt notwendig, weil man allein aus dem Gegensatz zum Rokoko den Klassizismus begreifen, würdigen und wertschätzen kann. Also, man stelle sich vor, daß man an einem schönen Sonntagmorgen als Rokokomensch erwache. Man erhebt sich aus seinem verschnörkelten Bette, begibt sich an den ebenso verschnörkelten Waschtisch und stellt sich vor den nicht minder verschnörkelten Rokokospiegel. Dieser wirft uns unser Bild zurück, wie wir die Schnallenschuhe anziehen, die seidenen Strümpfe, die eng anliegende Kniehose, den bunten Frack mit den blanken Knöpfen und dem bauschig herausflatternden Jabot. Wir rasieren uns — der Rokokomensch trägt glatt rasiertes Gesicht — und flechten unsere Haare fein säuberlich in einen Zopf. Also hergerichtet betreten wir das Wohnzimmer und treffen hier unsere Mutter, unsere Gattin, unsere Schwestern, die auf hohen Stöckelschuhen zierlich einhertrippeln, in Reifröcken und Korsetten stecken — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsetts — das Haar gepudert tragen und das Gesicht mit Schönheitspflästerchen verziert haben. Wir sitzen auf geschwungenen Rokokostühlen vor einem geschwungenen Rokokotische, genießen unser Frühstück aus einem Rokoko-Service, das einem Rokokoschrank entnommen wurde. Der Schrank ist in runden, krausen, einander launisch widersprechenden Formen gehalten und steht vor einer geblümten Rokokotapete, die ihrerseits zur Decke hinaufführt, an der, von goldenen Bändern umschlungen und in feinem weißen Stuck ausgeführt, pausbäckige Engel, richtiger Amoretten genannt, einen lustigen Reigen um eine kokette Venus tanzen. Es ist Sonntag, und wir gehen daher nach dem Frühstück in die Kirche. Der Weg führt uns durch einen großen parkartigen Garten. Aufgabe des Parkes ist es, zwischen Natur und Architektur zu vermitteln. Unser Park paßt sich mehr dieser als jener an. Alle Wege sind schnurgerad angelegt, alle Hecken beschnitten, die Bäume stehen haarscharf eingedeckt wie Soldaten da: überall ist der Natur Zwang angetan. Endlich betreten wir die Kirche. Es ist ein hoher, weiter, lichter Raum, in den hellsten und zugleich buntesten Farben gehalten, mit einer Unzahl lebhaft gestikulierender

Figuren in Stuck und in Fresko ausstaffiert. Gold ist reichlich verwendet. Die Kirche mutet uns mehr wie ein Festsaal denn wie eine Stätte der Andacht und der Gottesverehrung an. Nach der Predigt treten wir hinaus auf den Gottesacker, den Friedhof, und besuchen die Gräber teurer Entschlafenen. Auch ihre Gedenksteine sind im Rokokogeschmack gehalten. Flatternde Engelsgestalten mit übergroßen Flügeln, mit pikant hochgeschürzten Röckchen und womöglich mit Korsetten vor den weiblichen Brüsten stoßen in langstielige Posaunen und verkünden auf Inschrifttafeln mit goldenen Lettern in ruhmrednerischen Worten die hohen Verdienste der Verstorbenen . . . .

Das Rokoko ist entzückend und — mehr als dies — es besitzt hohe künstlerische Qualitäten. Als Festsaal- und Theaterdekorationsstil wird es kaum jemals veralten können, und was der graziöse Watteau und der kraftvollere Tiepolo geschaffen haben, erfreut sich ewiger Jugend. Wer jemals den Louvre zu Paris oder das Würzburger Schloss durchschritten hat, mag es bezeugen! — Aber nur Rokoko und immer Rokoko und überall Rokoko, das ist mehr, als ein Mensch auf die Dauer zu ertragen vermag, besonders ein Mensch germanischer Herkunft. Das Volk der Grübler mußte schließlich des tändelnden, wenn auch virtuosen Stiles überdrüssig werden, der Deutsche sich gegen das affektierte, im letzten Grunde französische Wesen empören, der natürliche Mensch von der stilisierten Künstelei des Rokoko nach der schlichten Natur zurückverlangen. Mag das Rokoko noch so viele Verdienste besitzen, die höchsten und letzten läßt es vermissen: Tiefe und Größe, Schlichtheit, Einfachheit und Natürlichkeit. Ein Lechzen nach Einfachheit, ein Schrei nach Natur geht durchs 18. Jahrhundert. Rousseau hat diesen Schrei zuerst ausgestoßen, und Goethe hat ihn wiederholt. Das ganze ausgehende 18. Jahrhundert ist erfüllt von der Sehnsucht nach der Natur, und ins beginnende neunzehnte nimmt die Menschheit diese Sehnsucht mit hinüber.

Der Überdruß am Rokoko ließ aber zunächst noch keinen Stil erstehen, der sich enger an die Natur angeschlossen hätte, vielmehr erzeugte er einen Stil so sonderbarer Art, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hatte, eine Kunst, die man füglich nicht treffender als mit dem Wort „Gedankenkunst" bezeichnen kann. Als Reaktion gegen das Rokoko, welches ganz Form, Technik, Virtuosentum gewesen war und der geistigen Beziehungen, des tieferen Gehaltes der Seele entbehrt hatte, erhob sich jetzt eine Kunst, welche das Schwergewicht auf den geistigen Inhalt legte. Die Künstler, welche ihr anhingen, und ganz besonders die deutschen Künstler dachten und empfanden sich, arbeiteten und rangen sich in die Literatur und in die Philosophie aller Völker und Zeiten mit Hilfe einer staunenswerten Belesenheit und einer außerordentlichen Gelehrsamkeit hinein, bis die Gestalten der Dichter zum Greifen deutlich vor ihnen standen und sogar die Abstraktionen der Philosophen Form und Gestalt annahmen. Die Künstler selbst aber taten es den Dichtern und Philosophen gleich, dachten wie diese und dichteten wie jene. Und die Formen und Gestalten, von denen ihr Inneres erfüllt war, suchten sie nun auf das Papier, auf die Leinwand und auf die Wand zu bannen. Der aber galt als der Größte, als der „Geistreichste", dessen „Kompositionen" von geistigen Beziehungen ganz erfüllt waren und diese Beziehungen recht klar und faßlich erkennen ließen. In diesem Sinne arbeiteten sie ihre Blätter unausgesetzt um, sie „durchstudierten" sie und „kultivierten" sie.[1]) Eine derartige Produktionsart blühte ganz besonders in Deutschland, das von jeher die Heimat der Grübler gewesen war und damals gerade die hohe Zeit seiner Literatur und Philosophie erlebt hatte, so daß diese beiden auf alle anderen geistigen Mächte drückten. Auch in wessen Berufe es der Natur der Sache nach gar nicht lag, wollte doch

[1]) Vgl. dazu den höchst lehrreichen Briefwechsel von Rahl und Genelli. Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. XII.

so viel als möglich auch auf seinem Gebiete Dichter und Denker sein. Und so kam es auch dem bildenden Künstler mehr aufs Dichten und Denken als auf seine ureigentliche Tätigkeit, aufs Bilden an. Gegenüber dem Schwelgen des Rokokokünstlers in hellsten, fröhlichsten, buntesten Farben mit einem leisen Stich ins Weichliche, Weibliche und Süßliche suchte der Gedankenkünstler seine Gedanken unter gänzlicher Verachtung und Verkennung der Farbe in knappen Umrißlinien auszudrücken. Die Rokokomalerei ward von einer Ära der Kartonzeichnung abgelöst. Gegenüber dem freien, flotten, kühnen Schmiß der Virtuosen des 18. Jahrhunderts machte sich im Anfang des neunzehnten ein korrekter, geleckter, äußerst sauberer Strich geltend, der gar zu leicht ins Ängstliche und Kleinliche verfiel. Die Rokokokunst hatte dem Luxusbedürfnis gedient und gelegentlich der schönen Sünde Altäre errichtet. Die Gedankenkunst wollte die Nationen zu Tugend, Sittlichkeit und zur Erhebung der Seelen begeistern. In diesem großen Verlangen war man sich allgemein einig. Aber wie waren die Mittel und Wege zu erlangen, um zu dem heißersehnten Ziele zu gelangen?

Da öffneten sich nun zwei Wege. Der Rokokostil selbst war der letzte, äußerste Ausläufer der Renaissancebewegung gewesen. Entweder man knüpfte nun gerade wie diese zum zweiten Male an die Antike an oder man ging noch einen Schritt weiter zurück und suchte an die mittelalterlich-nationalen Stile Anschluß, welche in Europa vor der allgemeinen Überströmung mit dem aus Italien hergeleiteten Renaissancestil geherrscht hatten. Beide Wege wurden beschritten. Auf dem einen gelangte man zum Klassizismus, auf dem anderen zur Romantik. Die Romantik hat den Klassizismus nicht eigentlich abgelöst, vielmehr sind beide Richtungen nebeneinander hergegangen. Bald ist es die eine, bald die andere, welche die Nebenbuhlerin überflügelt, bald suchen sie sich zu höherer Einheit zusammenzuschließen. Der aus dem Rokoko hervorgegangene Goethe, welcher in Leipzig als Skandierer französischer Alexandriner begonnen hatte, wird in Straßburg, in der herrlichen Rheinebene, angesichts des Münsters und in den Armen des deutschen Mädchens Friederike von Sesenheim zum Romantiker, erhebt flammenden Protest gegen die Unnatur seines Zeitalters, schwärmt für „altdeutsche“, d. h. gotische Baukunst und dichtet den Götz, den Egmont, den ersten Teil des Faust. Später erst, als sich sein Blut abgekühlt hat, wird er zum Anhänger der „gefrorenen Antike“, des Klassizismus, schreibt er den Tasso, die Iphigenie und verbindet endlich Klassizismus und Romantik im zweiten Teil seines Faustgedichtes. Im allgemeinen aber und besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat der Klassizismus viel früher eingesetzt als die Romantik.

Das Wort „Klassizismus“ erklärt sich von selbst. Es bedeutet eben nichts anderes als den Versuch, an die antike klassische Welt und Kunst der Griechen und Römer wieder unmittelbar anzuknüpfen. Die Übersättigung mit Rokoko war der tiefste, innerlichste Grund, welcher zu diesem Versuch führte. Andere Gründe von sekundärer Bedeutung kamen hinzu: politische und wissenschaftliche.

Das Rokokozeitalter war die Epoche der Großen dieser Welt gewesen. König, Hofmann und Edeldame hatten den Ton angegeben. Auf ihren Geschmack, auf ihre Bedürfnisse war alles zugeschnitten. Bürger und Bauersmann äfften mehr oder weniger die höchsten Stände nach. Und wenn es auch eine bürgerliche und selbst eine bäuerliche Spielart des Rokoko gegeben und letztere sich sogar in manchen Gegenden, z. B. in Oberbayern und Tirol, bis auf den heutigen Tag lebensfähig erhalten hat, so war das Rokoko im letzten Grunde dennoch ein höfischer Stil. Mit dem Zusammenbruch des Hoflebens infolge der französischen Revolution verlor auch der Hofstil seine Existenzberechtigung. Und wie sich die Revolution auf das klassische Altertum berief, so nahm sich die Kunst des Revolutionszeitalters die Antike zum Muster. Dazu kam, daß gerade damals groß-

artige archäologische Entdeckungen gemacht worden waren, die in erhöhtem Maße die allgemeine Aufmerksamkeit auf die antike Welt und die antike Kunst hinlenkten. Herkulaneum und Pompeji hatte man in größerem Maßstab erst 1738 und 1748 auszugraben begonnen. Stuart und Revett waren noch weiter gegangen, hatten Griechenland durchforscht und dessen Baudenkmale gewissenhaft dargestellt. Der Mann aber, in dem das Sehnen der Zeit den kräftigsten und beredtesten Ausdruck fand, der von der tiefsten und weitgehendsten Wirkung auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, ganz besonders auf die Deutschen, werden sollte, der Verkünder nicht nur der klassizistischen Richtung, sondern überhaupt der Gedankenkunst des 19. Jahrhunderts war *Johann Joachim Winckelmann.*

Es ist ein wunderbarer Kopf, welcher der klassischen Winckelmann-Biographie Karl Justis [1]) als Titelbild dient. Unter gewelltem Haar eine hohe, freie, prachtvoll gebaute Stirn, die in eine kühn geschwungene Adlernase ausläuft. Diese zwischen blitzenden Forscheraugen und über einem beredten schwellenden Munde. Feine Umrißlinien der schmalen durchgeistigten Wangen laufen in einem energischen Kinn zusammen. Das ganze Antlitz von einem unbeschreiblich heiteren Ausdruck welt- und kunstfreudiger Begeisterungsfähigkeit erfüllt. So sah der Mann aus, welcher der Kunst eines halben Jahrhunderts Art und Richtung vorschreiben sollte. Nicht als ob er nun wirklich zu allererst, ganz allein und unabhängig von allen anderen den neuen Weg beschritten hätte. Aber in keiner Persönlichkeit hat sich der allgemeine Drang, der damals die auserlesenen Geister beseelte, so entschieden kristallisiert, wie gerade in ihm. Er ist der Mann des Schicksals gewesen. Winckelmann hat von Kindesbeinen an das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Das ist die wichtigste Triebfeder seines Handelns, der Hauptinhalt seines Lebens gewesen. Und wie so häufig, so ist auch in seinem Falle die neue Bewegung aus den Niederungen der Menschheit hervorgegangen. Die Glaskugel des Schuhmachers hat zuerst in die Seele des Kindes geleuchtet, das im Jahre 1717 in dem kleinen altmärkischen Städtchen Stendal geboren wurde. Hier durfte der geweckte Knabe die Lateinschule besuchen. Aber Griechisch wurde in dieser Schule nicht gelehrt. Um Griechisch zu lernen, geht er nach der Hauptstadt. Zu Fuß natürlich — der Armut halber. In Berlin besuchte er das Graue Kloster. Und als er mit 21 Jahren endlich die Universität Halle bezieht, da läßt sich der geborene antike Heide als Theologie-Studierender immatrikulieren — wiederum der Armut halber. Aber mit einem Examen hat er das theologische Studium denn doch nicht besiegelt. An seine Lehrjahre schließen sich unmittelbar seine Wanderjahre an, die den unsteten Gesellen bald hier-, bald dorthin verschlagen. Ein humanistischer Scholar des 16. Jahrhunderts scheint in ihm wiedergeboren. Größtenteils verbringt er seine Wanderjahre als Bibliothekar verschiedener hoher Herren. In den feinen Häusern macht sich ihm die Unkenntnis fremder Sprachen peinlich fühlbar. Um diesem Mangel abzuhelfen, begibt er sich 1741 auf die Universität Jena, um, ein universaler Geist, die neueren Sprachen, zugleich aber auch Mathematik, Naturwissenschaft und Medizin zu studieren. In den Naturwissenschaften findet er reiche Förderung, in den neueren Sprachen dagegen nicht. Er macht nun einen kühnen Versuch, gleich selbst bis nach Paris vorzudringen, um sich daselbst nicht nur die Kenntnis des Französischen, sondern in dem Herzen Europas zugleich feine Weltkenntnis anzu-

[1]) *Karl Justi,* Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1898. Vgl. ferner den Aufsatz von *Julius Vogel,* in der Allg. deutschen Biographie 43, pag. 343. Daselbst auch ausführliche Angabe der Werke Winckelmanns, sowie der Literatur über ihn. Aus der letzteren ist hervorzuheben: *Herder,* Denkmal Joh. Winckelmanns. Kassel 1882. *Goethe,* Winckelmann und sein Jahrhundert.

eignen. Doch der Versuch mißlingt, er kommt nur bis Fulda, der Armut halber, und findet im Jahre 1743 endlich einen Unterschlupf als Konrektor in der kleinen altmärkischen Stadt Seehausen. Rührend klingt es, wenn er selbst bekennt: „Ich habe den Schulmeister mit großer Treue gemacht und ließ Kinder mit grindigten Köpfen das ABC lesen, wenn ich während dieses Zeitvertreibs sehnlich wünschte, zur Kenntnis des Schönen zu gelangen, und Gleichnisse aus dem Homer betete."

Endlich im Jahre 1748 erhielt er eine Anstellung an der Privatbibliothek des Grafen Heinrich von Bünau in Nöthnitz bei Dresden. Damit war ein großer Schritt auf dem Wege nach dem Ziele seiner Sehnsucht zurückgelegt. Tagsüber hatte er zwar allerhand bibliothekarische Kleinarbeit auf den verschiedensten Wissensgebieten, der Geschichte, der Juristerei u. s. w. zu verrichten, aber „nachts kehrte er bei Sophokles und seinen Gesellen ein". Zugleich bot ihm das nahe, damals durch seinen Hof, durch Pracht, Luxus, Kunst und Buchhandel gleich ausgezeichnete Dresden geistige Anregung aller Art dar. Aber die wichtigste Anregung und Belehrung erhielt er in den Zeichenstunden bei dem später nach Leipzig berufenen und daselbst als Lehrer Goethes berühmt gewordenen Adam Friedrich Öser, der, bedeutender als Lehrer und Anreger denn als schaffender Künstler, Winckelmann Kunst „sehen", Kunst beurteilen lehrte und ihn vor allen Dingen in die Betrachtung antiker Kunstwerke einführte, wenn dies auch nur die im 18. Jahrhundert so hoch geschätzten geschnittenen Steine waren. Im Gedankenaustausch mit Öser entstand seine 1755 mit Öserschen Vignetten veröffentlichte Erstlingsschrift: die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", eine offenkundige Auflehnung gegen das damals herrschende Rokoko und eine ebenso begeisterte wie einseitige Verherrlichung des klassischen Altertumes. In dieser Abhandlung wurde das später so berühmt gewordene Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe der griechischen Statuen" geprägt. In dieser Schrift wurde aber auch der kunstgeschichtlich ungleich wichtigere Gedanke ausgesprochen, daß die zeitgenössischen Künstler, wenn sie zu den Werken der Alten, welche die schönste Natur zeigten, zurückkehrten und jene nachahmten, schneller und leichter zu einem guten Geschmack gelangen würden, als durch unmittelbare Nachahmung der Natur selbst.

Der Übergang aus der altmärkischen Heimat nach dem glänzenden Dresden war für Winckelmann der erste entscheidende Schritt auf dem Wege von Dürftigkeit und Dunkelheit zu Licht und Schönheit, der zweite der Übergang von Dresden nach Rom. Dieser ward durch den italienischen Kardinal Graf Alberigo von Archinto vermittelt, welcher am sächsischen Hofe Nuntius war. Der Kardinal sicherte Winckelmann ein sorgenfreies Leben in Rom zu, das er ganz den Studien widmen könnte — unter der einzigen Bedingung, daß er zum Katholizismus überträte. Nach jahrelangem Zögern und Zaudern schlug Winckelmann in die ihm dargebotene Hand ein, die ihm den Weg zu allen seinen Idealen öffnete und ihn nicht nur von unwürdiger Handlangerarbeit, sondern, wie er hoffen durfte, auch von einer schleichenden Krankheit befreien würde, die er sich wahrscheinlich infolge von Überanstrengung zugezogen hatte. Man hat Winckelmann wegen dieses Übertritts hart getadelt und in der Tat ist jeder Religionswechsel, der nicht aus innerem Gemütsbedürfnis hervorgeht, schmählich. Andererseits stand Winckelmann ohne Zweifel außerhalb der Bekenntnisse und ihnen gleichgültig gegenüber. Dagegen war er von der glühendsten Liebe zu der Antike erfüllt. Was Wunder daher, daß er das Bekenntnis wie einen Rock wechselte, um sich nur der Wissenschaft vom Altertum und von der Kunst ganz hingeben zu können. Auf der Reise nach der ewigen Stadt machte sich bei Winckelmann zum ersten und einzigenmal die germanische Abkunft in

Sachen des Geschmackes geltend. Wenn Goethe, ehe er zum Klassizisten ward, angesichts des Straßburger Münsters und in der blühenden üppigen Rheinebene eine ganze große und fruchtbare deutsche Epoche hatte, so erlebte der vom Elbstrand kommende und aus dürftiger Sand- und Kieferngegend hervorgegangene Winckelmann wenigstens einige Augenblicke hellauflodernder Begeisterung für die Schönheit und Großartigkeit deutscher Landschaft, wie sie in Oberbayern und Tirol üppig zutage tritt, sowie für das behagliche Leben ihrer Bewohner.[1]) Im Jahre 1754 traf er in der ewigen Stadt ein. Wie muß dem glühendsten Verehrer des Altertumes zumute gewesen sein, als er zum ersten Male die Kuppel der Peterskirche vor sich auftauchen sah! — Niedrigkeit und Frondienst lagen weit hinter ihm, ein Leben voll Freiheit, Studium und Kunstgenuß vor ihm. Rom war damals in viel höherem Maße das Zentrum des Altertumsstudiums als heutzutage, weil unterdessen von dorther die Museen aller europäischen Großstädte mit Antiken angefüllt und andererseits die Originale in Griechenland selbst leichter zugänglich geworden sind. Was Winckelmann in Dresden Öser gewesen war, das ward ihm in Rom Anton Raffael Mengs:[2]) Lehrer, Anreger und Freund. Später nahm ihn der leidenschaftliche, kenntnisreiche, geschmackvolle Kunstsammler Kardinal Alessandro Albani, der durch seine Villa vor der Porta Salaria berühmt geworden ist, bei sich in seinem Palast auf, lediglich um seine Gegenwart zu genießen, ohne irgendwelche Gegenforderungen zu stellen. Nicht in dessen Dienste, sondern nur dem Kardinal zuliebe, sich selbst zum Nutzen und Genuß beaufsichtigte Winckelmann dessen Bauten, kaufte er Kunstwerke, veranstaltete er Ausgrabungen und unternahm er Ausflüge nach Florenz, Neapel, Paestum, Pompeji und Herculaneum. Im Jahre 1763 erlangte der Fremde, der Deutsche die hohe Stellung eines Oberaufsehers aller Altertümer in Rom. Der Schuhmacherssohn aus Stendal in der Altmark wandelt jetzt auf den Höhen des Lebens, von den Großen dieser Welt wie von den Fürsten des Geistes geachtet und geliebt, bewundert und ausgezeichnet. Aber sein höchster Wunsch ist ihm nicht in Erfüllung gegangen: Winckelmann hat Griechenland niemals gesehen.

Dagegen waren ihm vierzehn Jahre künstlerischen Schauens und wissenschaftlichen Schaffens in Rom beschieden. Er hat sich als civis romanus gefühlt und in Rom ganz eingelebt, oder doch nicht ganz, denn wenn schon der Norddeutsche niemals restlos im süddeutschen und der Süddeutsche noch weniger im norddeutschen Volkstum aufgehen kann, um wieviel weniger kann der Deutsche, und möge er noch so römisch gesinnt sein, sich gänzlich als Römer fühlen! — Eine unbestimmte Sehnsucht trieb Winckelmann im Jahre 1768 wieder über die Alpen. Aber noch auf der Reise schlug das Heimweh in einer für solche entwurzelten Seelen höchst charakteristischen Weise in sein Gegenteil, in eine

---

[1]) „Ich würde“, so schreibt er, „den ganzen Brief mit tirolischen Sachen anfüllen, wenn ich die Entzückung beschreiben wollte, in die ich gesetzt bin . . . Auf der ganzen Reise bis nach Rom ist mir die Reise durch Tirol die angenehmste gewesen . . . Ich bin freudiger gewesen in einem Dorf, mitten in einem Kessel von Gebirgen mit Schnee bedeckt, als selbst in Italien. Man hat nichts Wunderbares, nichts Erstaunendes gesehen, wenn man nicht dieses Land mit denjenigen Augen, mit welchen ich es betrachtet habe, gesehen hat. Hier zeigt sich die Mutter Natur in ihrer erstaunenden Größe, und der Überfluß herrscht zwischen den ungeheuren Klippen . . . Über die höchsten Gebirge geht ein Weg wie in der Stube . . . Alle halbe Stunde sieht man ein großes Wirtshaus, wo auch kein Dorf ist, an den Füßen erschrecklich schöner Berge, wo Sauberkeit und Überfluß regiert . . .“ Noch aus dem römischen Sommer rief er einem Freunde zu, der „göttlichen“ Gegend hinter Kloster Ettal (Oberammergauer Gegend) gedenkend: „Bewundern Sie hier die schöne Welt und ihren Schöpfer!“

[2]) Vgl. *Lübke-Semrau*, Grundriß der Kunstgeschichte. Band IV. Stuttgart 1904.

Sehnsucht nach Rom um. Tirol und die Tiroler, die einst seine wärmste Begeisterung erregt hatten, machten ihm jetzt das Herz im Busen erstarren. Alle Auszeichnungen, deren Gegenstand er in München und Wien wird, vermögen ihn nicht an den Norden zu fesseln. Mit tiefer Schwermut im Herzen kehrt er um. In Triest, gleich fern der Heimat und von Rom, ohne Freunde, im Gasthaus fällt er als Opfer eines niedrigen Mörders, des Italieners Francesco Arcangeli, den er an der Wirtstafel kennen gelernt und dessen Habsucht er durch einige goldene Schaumünzen erregt hatte, die er als Zeichen der Verehrung von seiten der Kaiserin Maria Theresia bei sich trug.

So merkwürdig wie der Lebenslauf dieses Mannes, der aus tiefster Niedrigkeit auf die Höhen des Lebens geführt wurde, sich jahrelang frei auf ihnen ergehen durfte, um dann jäh hinabgestürzt zu werden in die Nacht eines fürchterlichen Todes, ebenso merkwürdig und bedeutungsvoll ist sein Wirken gewesen. Der Zug zum Griechentum war ihm von Kindesbeinen an in die Seele gelegt. Angesichts der Kunstschätze Dresdens und im Atelier Ösers wird der Altertumsphilolog zum Liebhaber und Kenner antiker Kunst. In Rom tritt an Ösers Stelle Anton Raphael Mengs, welcher Öser ebenso überragte, wie die Kunstschätze der ewigen Stadt diejenigen der sächsischen Residenz. Begierig nimmt Winckelmann von Mengs in sich auf, was er von ihm erlernen kann, bringt die Aperçus des praktisch tätigen Künstlers mit Hilfe der antiken Autoren, die ihm in jahrzehntelangem Studium vollkommen zu eigen geworden waren, in ein System. Allmählich gelingt es ihm, sich von Mengs freizumachen und zu völliger Selbständigkeit durchzudringen. Jetzt vollbringt er die Tat seines Lebens: Er schreibt seine grundlegende „Geschichte der Kunst des Altertumes“. Zum erstenmal war hier die Kunst der Alten nicht vom antiquarischen Standpunkt aus behandelt, sondern im Sinne der Nachempfindung ihres ästhetischen Gehaltes. Was der Künstler in Formen gegossen, versuchte der Forscher in Worten zu wiederholen. Damit war eine ganz neue Wissenschaft, die Kunstgeschichte, begründet. Wer immer im 19. Jahrhundert auf diesem Gebiete gearbeitet hat, steht auf den Schultern Winckelmanns. Dieser hat sich aber nicht mit der Erforschung vergangener Kunstperioden begnügt, sondern ihm schwebte noch das weitere Ziel vor, die lebenden Künstler durch den Hinweis auf die Schönheit der Antike zur Nachahmung derselben aufzufordern. Und dieses Ziel hat er auch erreicht, da er ja nur einer der ganzen Zeit eigenen Sehnsucht den klaren, erschöpfenden Ausdruck verlieh. Niemals hat ein Theoretiker einen so unermeßlichen Einfluß auf die Praktiker ausgeübt. Daher hat aber auch fast die ganze Kunst des 19. Jahrhunderts, wenigstens in Deutschland, auf das Winckelmann naturgemäß am meisten eingewirkt hat, einen so außerordentlich starken literarisch-gelehrten Beigeschmack erhalten. Winckelmann ist der Prophet der Gedankenkunst, welche die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen sollte, namentlich der klassizistischen Schattierung dieser Gedankenkunst gewesen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Der Bruch mit der Vergangenheit, wie er sich im Klassizismus manifestiert, vollzieht sich überall, nirgends aber mit der Schärfe wie bei den Deutschen, die alle Dinge auf die äußerste Spitze zu treiben pflegen. Was Winckelmann diesen gelobt, gepriesen, verkündet hatte, das ward von *Carstens* in die Tat umgesetzt.

Jakob Asmus Carstens[1]) wurde im Jahre 1754 geboren. Er war wie Rembrandt ein Müllerssohn. Sein Vater besaß die Windmühle zu St. Jürgen bei Schleswig. Seine Mutter soll sich als Stillebenmalerin einen Namen erworben haben. Bei Jakob Asmus machte sich der angeborene Hang zur Kunst in sehr jungen Jahren geltend. Wenn die Gespielen sich lärmend ergötzten, saß er still im Dom zu Schleswig, schaute andächtig zu den Altarbildern empor, die Ovens, ein Rembrandtschüler, gemalt hatte, und betete voll Inbrunst zu Gott, daß es auch ihm einmal gelingen möge, so wunderherrliche Bilder zur Ehre des Schöpfers zu vollbringen. Die erste Inspiration erhält die klassizistische deutsche Kunst in der Kirche. — Carstens' Eltern starben bald. Versuche, Jakob Asmus bei einem Maler als Schüler unterzubringen, scheiterten. Und so mußte er denn bei einem Eckernförder Weinhändler als Küferlehrling eintreten! — Aber über Mittag und des Nachts, da zeichnete er unaufhörlich und las kunsttheoretische Werke, in denen die Winckelmannschen Gedanken wieder aufgenommen, weiter gesponnen und popularisiert waren. Und das düstere Zimmer des Küferlehrlings bevölkerte sich bei spärlichem Kerzenschein mit den hohen Lichtgestalten des klassischen Altertumes. Mit 22 Jahren trat Carstens als Zögling in die Kopenhagener Kunstakademie ein, bereits eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Er war zu alt, zu stolz und zu eigen geartet, um an der Akademie Unterweisung suchen und finden zu können. Er verachtete die daselbst betriebene Lehrmethode Mengsscher Richtung. Er studierte wohl emsig Anatomie und legte dadurch den Grund zu seiner späteren Kunst, die in einer fast ausschließlichen Darstellung des menschlichen Körpers bestehen sollte, aber, erfüllt von der hehren Schönheit antiker Helden- und Göttergestalten, brachte er es nicht übers Herz, nach den häßlichen Aktmodellen zu zeichnen. Und ebensowenig vermochte er nach dem Rezept der Akademie bestimmte einzelne Stücke der bewunderten Antike nachzuzeichnen, er wollte sie ganz und ungeteilt in sich aufnehmen. So ging er an den Lehrsälen der Akademie vorüber und ließ sich dafür tagelang in den Antikensaal einschließen. Aber auch hier kopierte er nicht — Carstens hat überhaupt sein Leben lang fast niemals kopiert —, sondern er schaute nur und sog sich so voll von antiker Schönheit. Im steten und einzigen Umgang mit Götter- und Heldenstatuen ward er nicht nur zum Anbeter der Schönheit, sondern erstarkte er auch zum Charakter von seltener Festigkeit. Als bei einer Preisverteilung der Akademie er wohl bedacht, aber ein anderer Talentvoller zum Vorteil eines Günstlings übergangen wurde, warf er seiner Anstalt den Fehdehandschuh hin und mußte gehen. Mit einem jüngeren Bruder, der gleichfalls Maler werden wollte, zog er nach Italien. Er kam bis nach Mantua. Hier fühlte er sich von dem Genie Giulio Romanos, des großen Raffaelschülers, gebannt. Aber die Not zwang ihn zur Heimkehr. Jetzt setzte eine Leidensperiode für ihn ein, erst in Lübeck, dann in Berlin. Hier hat er tatsächlich zeitweilig nur von Brot und Wasser gelebt. Aber sein Wille war unbeugsam. Bei den beiden Brüdern Genelli, dem Baumeister und dem Maler, fand er begeisterte Anteilnahme. Endlich schlug die Stunde seines Glückes. Er ward preußischer Akademieprofessor und erhielt als solcher Urlaub nach Rom. Damit war sein heißester Wunsch in Erfüllung gegangen. Es hat drei bestimmende Faktoren in Carstens' Leben gegeben: den Dom in Schleswig, den Antikensaal in Kopenhagen und — Rom. In Rom ist er geblieben, bis den von Kindesbeinen an brustkranken, von inneren Erregungen und äußeren Widerwärtigkeiten früh aufgeriebenen Mann der Tod in seinem 44. Lebensjahre 1798 erreichte. Das

[1]) *Karl Ludwig Fernow*, Carstens' Leben und Werke. Herausgegeben von Hermann Riegel. Hannover 1867. Carstens' Werke in Kupferstichen von *W. Müller*, herausgeg. von H. Riegel. Leipzig 1869, 1874, 1884, vgl. außerdem *Hermann Grimm*, *Riegel* und *Pecht*.

neue Jahrhundert, dessen Kunst er gleichsam einläutete, hat er nicht mehr geschaut. „Das goldene Zeitalter nach Hesiod" war sein Schwanengesang. Er hat daran bis an sein Ende, zuletzt in liegender Stellung, skizziert und sich dabei — höchst bezeichnend für den Gedankenkünstler — in begeisterten Gesprächen über die Kunst ergangen. Mit der heiteren Vorstellung vom goldenen Zeitalter ist er hinübergeschlummert. An der Pyramide des Cestius befindet sich seine Ruhestätte.

Als man einst von Berlin aus die Rückkehr des nach Rom beurlaubten preußischen Akademieprofessors wünschte, damit er die in Rom erworbenen Kenntnisse zum Besten des Staates weiter verbreitete, hatte er stolz geantwortet, „nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit gehöre er an, und es sei ihm nie in den Sinn gekommen, sich für eine Pension, die man ihm für einige Jahre schenkte, auf zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen; er könne sich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden . . . Ihm seien seine Fähigkeiten von Gott anvertraut und er müsse darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit er nicht bei der einstigen Rechnungsablage sagen dürfe: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben".[1]) Es ist dies die erste Äußerung jenes eigentümlichen Künstlerstolzes, wie ihn Klopstock unter den Dichtern zuerst gehabt, und wie er im 19. Jahrhundert immer und immer wieder hervorbrechen sollte. Der Künstler besitzt die lebhafteste Empfindung davon, daß er als solcher von seinen Mitmenschen respektiert werden müsse, aber er fühlt sich den staatlich oder sonst irgendwie organisierten Gruppen derselben gegenüber zu nichts verpflichtet, sondern höchstens der Menschheit im allgemeinen. Abgesehen nun davon, daß Carstens unmöglich dem preußischen Staate zumuten konnte, daß dieser auf seine Kosten die Berliner Akademieprofessoren zum Wohl der Menschheit nach Rom schicke, war er denn wirklich ein so großer Künstler, um nur von den Größten lernen zu können und um sich nur der Menschheit verpflichtet zu fühlen? — Seine Hauptwirksamkeit fällt in das letzte, in Rom verbrachte Jahrzehnt seines Lebens. Im Jahre 1795 hat er dort eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, um der Mitwelt Rechenschaft von seinem Wirken abzulegen. Die Aufnahme, welche seine Werke dabei fanden, war eine durchaus geteilte. Der durch seine Beziehungen zu Goethe berühmte „Maler Müller" urteilte als praktisch schaffender Künstler und als Vertreter der bestehenden Richtung sehr ungünstig und hob alle technischen Schwächen an den Schöpfungen des Carstens hervor, so daß diese auch im Weimarer Kreise gerichtet waren und selbst der transzendentale Schiller eine Verkörperung des Raumes und der Zeit mit dem Xenion abzufertigen suchte:

> Zeit und Raum hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
> Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Diese Kritik hat später der Kunsthistoriker Riegel sehr treffend mit dem Gedanken zurückgewiesen, daß Carstens, wenn er seine Gestalten Chronos und Uranos genannt hätte, mit offenen Armen in Weimar empfangen worden wäre. Dem „Maler Müller" stand damals in Rom K. L. Fernow[2]), Carstens' Freund, der Kunstschriftsteller und literarische Vorkämpfer der sich anbahnenden Richtung, gegenüber. Er pries in den Ausdrücken höchster Bewunderung den *Geist,* der in des Künstlers Werken enthalten ist. Aber trotz diesem Geiste und trotz der feurigen Verherrlichung Fernows, der seinem Freunde schließlich auch zu einer sauersüßen

[1]) *Reber* a. a. O. pag. 117/118.

[2]) vgl. Anm. pag. 16.

Anerkennung Goethes verhalf, ist es Carstens bei seinen Lebzeiten doch nur gelungen, eine kleine Gemeinde um sich zu versammeln. In den ersten Dezennien nach seinem Tode aber wurde er als der große Erneuerer der deutschen Kunst gefeiert, um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verächtlich als stümperhafter Nichtskönner behandelt zu werden. Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts bahnt sich wiederum eine ruhigere und gerechtere Beurteilung an. Es ist nun ungemein schwer, diesem Künstler wahrhaft gerecht zu werden. Daß er eine große Revolution ins Leben gerufen hat, ist gewiß. Hat diese Umwälzung aber der deutschen Kunst zum Heile gereicht oder ist sie ihr zum Verhängnis geworden? — Von ihren Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters war die deutsche Kunst auf eigenen Füßen gestanden. Mit dem Hereinbrechen der italienischen und antiken Formen und Gedanken im 16. Jahrhundert hatte sie ein gut Teil ihrer Selbständigkeit verloren, war aber immer noch stark und phantasiekräftig genug geblieben, um alle fremden Einflüsse selbständig verarbeiten, die welschen Formen gründlich verdeutschen zu können. Im Dreißigjährigen Kriege ward ihr diese Kraft der Selbständigkeit gebrochen. Was im darauffolgenden Jahrhundert geschaffen worden ist, stellt nur eine Wiederspiegelung französischen Geistes im deutschen dar. Nur ganz leise vermochte sich deutsche Herzlichkeit zu regen. Jede kraftvolle Äußerung eines aus deutschem Geiste geborenen selbständigen Formenempfindens fehlt. Zu gleicher Zeit sanken die frei schaffenden Künstler auf den Standpunkt von Handwerkern herab, allerdings von Handwerkern, die ihr Handwerk gründlich verstanden. Wenig geistiger Gehalt bei einer aufs höchste entwickelten Technik: das ist die Signatur der deutschen Kunst zur Zeit, als Carstens auftrat. Diesen Zustand wollte er ändern, und er hat ihn geändert. Man darf es getrost aussprechen: Carstens ist der Mann des Schicksals gewesen. Er hat — und das sollte ihm bis auf den heutigen Tag herab kein Schaffender vergessen! —, er hat den Künstlerstand, wie Klopstock den der Dichter, auf eine sozial höhere Stufe emporgehoben, er hat ferner die deutsche Kunst von der Abhängigkeit von französischen Vorbildern befreit und veredelt, vergeistigt, verinnerlicht. Carstens beginnt die lange Reihe jener ganz eigenartigen deutschen Gedankenkünstler, die sich später in Klassizisten und Romantiker scheiden sollten, die aber Eines unter einander verbindet und zugleich von den Künstlern aller früheren und späteren Epochen unterscheidet: daß sie nämlich nicht in erster Linie auf die künstlerische Darstellung der Natur, sondern auf die bildliche Wiedergabe von Empfindungen, Gedanken, philosophischen Lehren ausgingen. Sie versenkten sich in Literatur und Philosophie aller Zeiten und Völker und suchten das Gelesene und geistig Gewonnene gewissermaßen wieder zu erzeugen und mit den Ausdrucksmitteln ihrer Kunst aus sich heraus zu stellen. Daher das in sich Geschlossene in den Werken der wahrhaft Bedeutenden unter den Gedankenkünstlern. Carstens' Zeichnungen zu Dichtern und Philosophen sind durchaus nicht aus äußerem Anlaß, im Auftrag oder gar für Geld angefertigte Illustrationen, sondern aus selbständiger geistiger Anteilnahme heraus durchdachte, durchempfundene und mit seinem ureigensten Herzblut getränkte Neuschöpfungen. Homer bildet wie manches anderen bedeutenden Mannes, so auch Carstens' Weltbibel. Er empfindet sich in die Seelen des Achill, des Priamus hinein: läßt diesen von jenem den Leichnam seines Sohnes Hektor erbitten, zeigt uns die Helden im Zelt des grollenden Achill. Er führt den blinden Sänger selbst vor, wie er die Griechen mit seinen Gesängen begeistert. Ferner beschäftigen ihn die Argonauten, die Tragödie des Ödipus. Ganz besonders interessiert er sich für Lucians weltfreudigen Megapenthes, der dem Charon entfliehen wollte, von diesem aber wieder eingeholt und an den Mast des Todesnachens gebunden wird, während sich ihm sein Widerpart, der Schuster Micyll, auf die Schultern setzt. Neben

Homer, Pindar und Lucian stehen dem Carstens die Dante, Ossian, Goethe. Neben der Poesie die Philosophie. Seine berühmte Zeichnung „Die Geburt des Lichts" (Fig. 1) erklärt er selbst gelegentlich der römischen Ausstellung mit den Worten: „Nach dem Sanchoniaton, einem alten phönizischen Autor. Ftas (die Urkraft der Dinge) zeugte mit Neitha (der Nacht) den Fanes (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Atem des Ftas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet; Himmel und Erde entstanden, und alle Dinge entwickeln sich. Ftas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermeßliche." Eine andere, nicht minder berühmte Zeichnung (Fig. 2) verkörpert die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf nach Hesidos Theogonie. Neben der Nacht sitzt Nemesis. Sie hält eine Geißel in der Rechten. Ihr schließen sich die drei Parzen an, welche ihre Arbeit des Spinnens singend verrichten. Allem, was Carstens geschaffen, sieht und fühlt man es an, daß ein großer, ernster, männlicher Geist dahinter stand. Daher ist sein Schaffen über die wechselnden Zeitrichtungen erhaben. Aber unendlich beschränkt ist es der blühenden, schier unerschöpflichen, weil aus der Natur schöpfenden Kunst der Renaissance und der Antike gegenüber gewesen. Carstens und den Gedankenkünstlern gebrach es nämlich so sehr an der notwendigen künstlerischen Sinnlichkeit, daß sie sogar die Ausdrucksmittel ihrer Gedanken nicht aus der Natur zu nehmen vermochten, sondern den aufgespeicherten Schatz vorhandener alter Kunstformen plündern mußten. „Die Geburt des Lichtes" z. B. ist mit offenkundiger Anlehnung an Michelangelos Gott Vater an der Sixtinischen Decke geschaffen, aber welch ein Abstand! (Fig. 1.) Michelangelos Eva ist hier zur Nacht geworden und dem Schöpfer in der Ökonomie des Kunstwerkes gleichgestellt; die vielen Putten sind auf einen reduziert, der eben das Licht bedeutet. Aber die Intensität der geistigen Beziehungen scheint hier ebenso gemindert wie die Wucht der körperlichen Erscheinung und die Schönheit des Ganzen. Wie nichtssagend ist die Gebärde, mit



Fig. 1 Die Geburt des Lichts von Carstens



Fig. 2 Die Nacht von Carstens
(Nach einer Lithographie)

der die Nacht den Zipfel des Tuches umfaßt, das die Gruppe hier wie bei Michelangelo umwallt und zusammenschließt! — Wie grob das Handauflegen des Schöpfers auf die Schulter des Weibes, und wie unsagbar fein bei Michelangelo! — Nirgends aber macht sich der Unterschied so stark geltend wie in den langbärtigen Häuptern. Das Motiv des Todes-Knaben, der sich an die Nacht anschmiegt (Fig. 2), erinnert ohne weiteres an Michelangelos Brügger Madonna, der Faltenwurf der Nemesis an jenes Prophetengestalten, während das Schließen des Gewandes der Antike nachgebildet ist. Die griechische und die italienische Hochrenaissancekunst stellten für Carstens und die Klassizisten das Reservoir dar, aus dem sie ihre Formen schöpften. Daher fehlt ihnen die blühende Frische und die Unmittelbarkeit, welche nur die Natur selbst zu geben vermag. Der antiken und der Renaissancekunst aber stand Carstens wenigstens insofern frei gegenüber, als er sie nicht kleinlich zu kopieren suchte, sondern sie wahrhaft nachzuempfinden vermochte, so daß selbst diejenigen Teile seiner Schöpfungen, welche direkt an michelangeleske Vorbilder gemahnen, dennoch niemals isoliert wirken, sondern sich in die Gesamtkomposition ungezwungen einfügen, immer Teile eines organischen Ganzen bilden. Denn Carstens hat, was er geschaffen, nicht gefühllos zusammengetragen, sondern ganz und groß vor seiner Seele stehen gehabt, ehe er es aufs Papier brachte. Daher die geschlossene Wirkung seiner Schöpfungen.



Fig. 3 Historische Landschaft von Joseph Anton Koch in der Galerie zu Karlsruhe (Zu Seite 23)
(Nach Photographie Bruckmann)

Carstens ist in seinem an sich berechtigten Streben nach Verinnerlichung und Durchgeistigung der durch die Rokokokünstler zu leerer Bravour herabgesunkenen Kunst so weit gegangen, die Technik überhaupt hintanzusetzen. Er trägt im letzten Grunde die Schuld daran, daß seit der vorletzten Jahrhundertwende ein Stück guter handwerklicher Tradition nach dem andern abbröckelte, bis sich auch dagegen wieder eine Reaktion erhob. Aber bis auf den heutigen Tag herab hat man noch nicht alle Techniken wieder zurückerobert, die unsere Vorfahren vor ein und ein halb Jahrhunderten sicher beherrschten. Carstens ist der erste gewesen, welcher die in ihrer Art vortreffliche Rokokotechnik verachtet und — nicht mehr beherrscht hat. Das unterscheidet ihn von dem Eklektiker und Techniker Anton Raffael Mengs, der ja auch schon antikisiert hatte, wenn auch in viel oberflächlicherer und geistloserer Weise. Dieser war ein süffisanter Könner gewesen, Carstens war ein innerlich Ringender, dessen bescheidenes Können weit hinter seinem gewaltigen Wollen zurückblieb. Mengs ein Kompromißmann, Carstens ein ausgesprochener

Revolutionär. Er hat den Bruch mit der Vergangenheit schonungslos und unerbittlich vollzogen. Seine Werke bestehen aus eitel Geist und herzlich wenig Technik. Seine Technik aber ist äußerst dürftig und beschränkt. Ganz besonders war ihm, wie fast allen deutschen Gedankenmalern nach ihm, das Gebiet der Farbe ein verschlossenes Reich. Ölmalerei war ihm verhaßt, Freskomalerei ward ihm nicht gegönnt. Das Beste, was der „große Skizzierer" hinterlassen hat, sind seine Zeichnungen, die er mit der Feder, mit Blei oder als Kartons in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern ausführte. Dabei strebte er nicht nach Individualisierung, sondern im Sinne der Antike, wie er sie verstand, nach typischer Allgemeingültigkeit, nicht nach Naturwahrheit, sondern nach Linienschönheit, nicht nach malerischer Wirkung, sondern nach plastischem Gehalt. Um die Form plastisch zu bewältigen, hat er oft erst modelliert, was er nachher zeichnete. Von seinen Modellen ist uns nichts erhalten als eine Nachzeichnung Fernows nach seinem kleinen Originalmodell der „singenden Parze". Die Landschaft hat für ihn nicht existiert. Ausschließlich auf den menschlichen Körper war sein Absehen gerichtet. Seine Gestalten stellen ihre Muskeln in prahlerischer Weise zur Schau und ergehen sich in gewaltsamen Bewegungen. Man kann über Carstens' kunstgeschichtliche Stellung grundverschiedener Ansicht sein, ihn als Verderber der Technik verurteilen oder als Verinnerlicher der Kunst preisen. So viel steht fest, daß seine Zeichnungen trotz aller technischen und formalen Mängel, trotz aller formalen und im letzten Grunde auch gedanklichen Entlehnungen dennoch der Ausdruck eines bedeutenden Geistes sind und daher niemals aufhören werden, Eindruck zu machen, zu wirken.

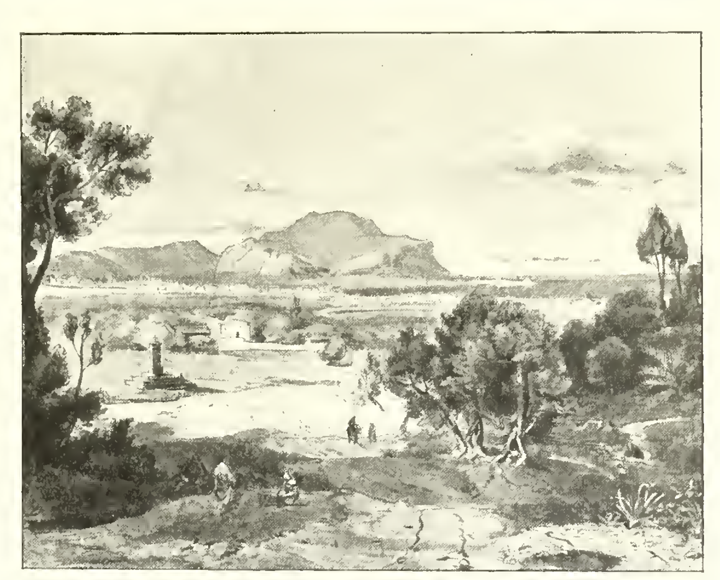


Fig. 4 Palermo von Rottmann, Fresko in den Arkaden des Münchener Hofgartens (Zu Seite 24)
(Nach Photographie Bruckmann)

Die künstlerischen Grundsätze des Carstens wurden von *Joseph Anton Koch*[1] (1768—1839) auf die Landschaft übertragen. Koch war ein Tiroler und er pflegte sich selbst, als er schon längst in Rom zu hohem Ansehen gelangt war und in dortigen Künstlerkreisen eine große Rolle spielte, nicht ohne einen Anflug von Koketterie als den „Hirtenbuben mit der verdammt plumpen Pfote" zu bezeichnen. Wenn man von diesem Koch seitens seiner malenden Zeitgenossen berichten hört — Ludwig Richter hat ihm z. B. in seinen „Lebenserinnerungen

[1]) *J. A. Koch,* Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben, Karlsruhe 1834. — Eine Auswahl der landschaftlichen Handzeichnungen von J. K. im Museum zu Innsbruck. Kunsthist. Kongreß. Innsbruck 1902. Verlag H. Schwick. Innsbruck.

eines deutschen Malers" [1]) ein literarisches Denkmal gesetzt —, oder wenn man ihn gar selbst reden hört, so möchte man meinen, daß er ein ganz hervorragender, selbständiger Geist gewesen sein müßte. Wenn man dann aber mit solchen günstigen erlesenen Vorurteilen vor seine Bilder tritt, wird man gewaltsam ernüchtert. Man schrickt ordentlich vor diesen harten, bunten, kalten, abscheulichen Farben zurück. Mag „der alte Koch" in seinen Kreisen mit Recht als Original gegolten haben, ein großer originaler Künstler ist er nicht gewesen. Immerhin gebührt ihm der geschichtliche Ruhm eines Vaters der klassizistischen, stilisierten, heroischen Landschaft. Die Mutter dieser Art von Malerei war die ganze damalige



Fig. 5 Marathon von Karl Rottmann im Rottmann-Saal der Neuen Pinakothek zu München (Zu Seite 24)
(Nach Photographie Bruckmann)

Zeit, jene durchgeistigte, mehr als durchgeistigte Zeit. Man begnügte sich nicht damit, die Dinge so wiederzugeben, wie sie sich in unendlicher Mannigfaltigkeit dem Auge darbieten, sondern man wollte den Kern aus den Dingen herausschälen, die hinter ihnen verborgene Idee herausfinden. Wie Carstens die Modelle der Kopenhagener Kunstakademie einer Nachbildung durch seinen Zeichenstift nicht für würdig gehalten hatte, so verachteten die klassizistischen Landschaftsmaler die schlichte Wiedergabe wirklicher Natur im Sinne Hackerts als „Vedutenmalerei" und suchten nicht einen bestimmten, beliebigen, zufälligen Naturausschnitt, sondern den Gesamtcharakter einer ganzen Landschaft festzuhalten. Die Farbe betrachtete man dabei von vornherein als etwas den Dingen nur äußerlich An-

[1]) Frankfurt a. M. Joh. Alt. Elfte Auflage.

haftendes. Aber auch in bezug auf die Form bemühte man sich, alles Vorübergehende, Zufällige, Unwesentliche auszumerzen und nur das Bleibende, Wesentliche, Charakteristische festzuhalten und dieses durch ein System auseinander- und wieder zusammenstrebender, schön geschwungener Linien mit der denkbar größten Auffassung darzustellen. Koch ist allerdings — namentlich in seinen Zeichnungen — den Einzelheiten der Natur noch liebevoll nachgegangen, aber er hat sie stets gewaltsam gruppiert. Der Zug nach dem Erhabenen, welcher die ganze Zeit charakterisiert, machte sich also auch in der Landschaft bedeutsam geltend. Zu jener Stilisierung eignete sich nun aber nicht jedes Land. Wohlweislich wurden daher solche Gegenden bevorzugt, welche an sich schon einen

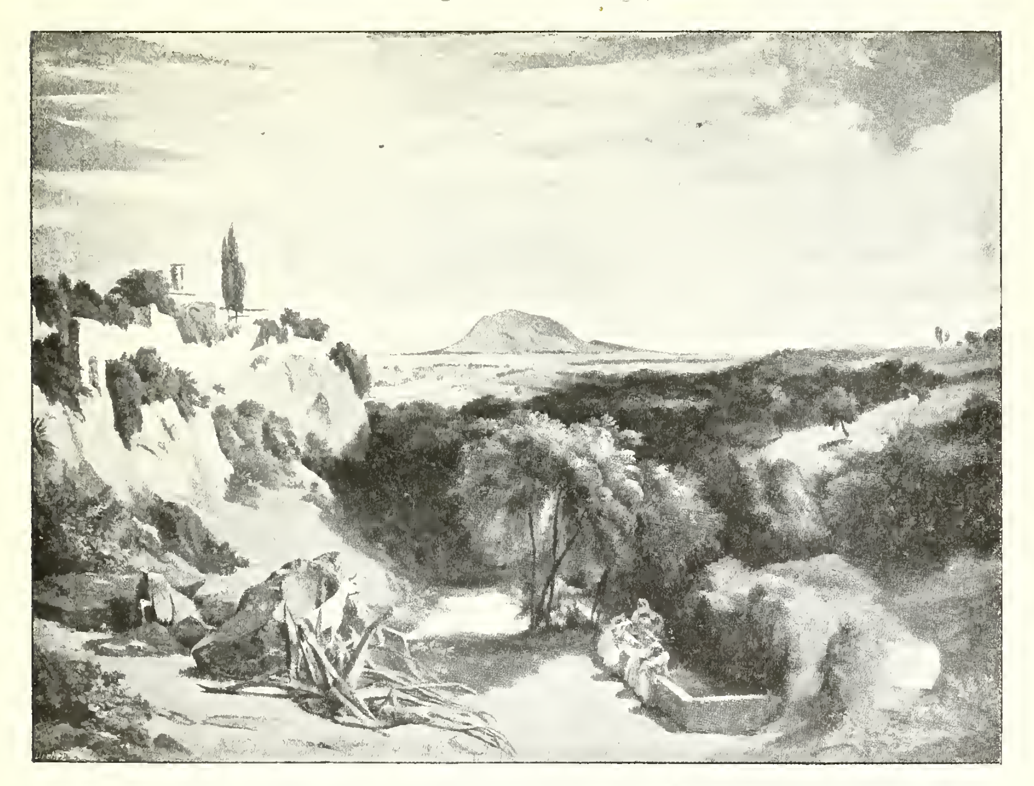


Fig. 6 Campagna-Landschaft von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 26)

heroischen Charakter besaßen, sei es, daß sich in früheren Perioden der Erdgeschichte gewaltige geologische Ereignisse in ihnen abgespielt und sie dadurch großzügige Formen erhalten hatten, sei es, daß weltgeschichtliche Ereignisse in ihnen vorübergerauscht waren und einen Abglanz ihrer selbst in den Augen der nachlebenden Geschlechter hinterlassen hatten. Beides — die geologisch bedingte große Form und die Fülle bedeutender historischer Erinnerungen — fand der klassisch geschulte Blick der Generation um 1800 in Italien und Griechenland. Koch packte in seine Landschaften unendlich viel hinein, er überlud sie im höchsten Grade (Fig. 3). Landschaftliche Gegenstände: Felsen und Berge und Hügel, Seen und Bäche und Flüsse, Bäume und Sträucher und Wälder, ferner Himmelserscheinungen: Blitze, Regenbogen, Wolkengetümmel und endlich eine vielfigurige Staffage von Menschen und Tieren drängen und drücken einander,

um sich gegenseitig zu steigern. Das berühmteste Gemälde der Art ist die Begegnung Macbeths mit den Hexen (in Innsbruck), in dem die beabsichtigte Stimmung des Grauens aber nicht erreicht wurde. Die Komposition macht keinen überzeugenden, sondern einen theatralischen Eindruck. Besser gelangen Koch ohne Zweifel Staffagen idyllischen Charakters (Fig. 3). Sein eigentliches Können liegt überhaupt nicht in der Figur, sondern in der Landschaft. Neben Koch verdient noch sein römischer Genosse, der ehemalige Schulfreund Schillers, *Johann Christian Reinhart,* Erwähnung[1]. Der Bedeutendste der ganzen Gruppe aber war ohne Zweifel *Karl Rottmann*[2] (geb. 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 1850 in München). Rottmann ist einfacher, radikaler, großartiger als Koch. Er versenkt sich weder mit gleicher Liebe in die charakteristischen Einzelheiten der Natur, noch füllt er seine Gemälde mit so verschiedenartigen Dingen an. Seine eigentümliche Größe besteht im Weglassen. In wenigen großen Linien vermag er das Porträt einer Landschaft mit vollendeter geologischer Charakteristik zu zeichnen und zugleich das atmosphärische Leben über ihr mit einzubeziehen. Koloristisch steht Rottmann hoch über Koch. Sein Kolorit wird niemand verletzen, wenn es sich auch nicht durch besondere Feinheiten auszeichnet. Das Studium Kochscher Gemälde, die Alpen und Italien bildeten die drei bestimmenden Faktoren, welche Rottmanns Begabung nachhaltig beeinflußten. Ihm ward das Glück zuteil, sein Talent in monumentalen Werken zu entfalten. Im Auftrag Ludwigs des Ersten schuf er eine Serie italienischer und eine ebensolche griechischer historischer Landschaften (Fig. 4 und 5). Jene malte er in Fresko unter den Arkaden des Hofgartens, diese in Öl auf großen Schiefertafeln, welche nachträglich in die Wand eines eigens zu diesem Zwecke konstruierten Saales der neuerbauten Neueren Pinakothek zu München eingelassen wurden. In den italienischen Landschaften überwog das Formeninteresse, in den später entstandenen griechischen trat dieses beinahe hinter den Beleuchtungswirkungen zurück, die sich besonders stark unter der raffinierten Lichtzuführung jenes Pinakothek-

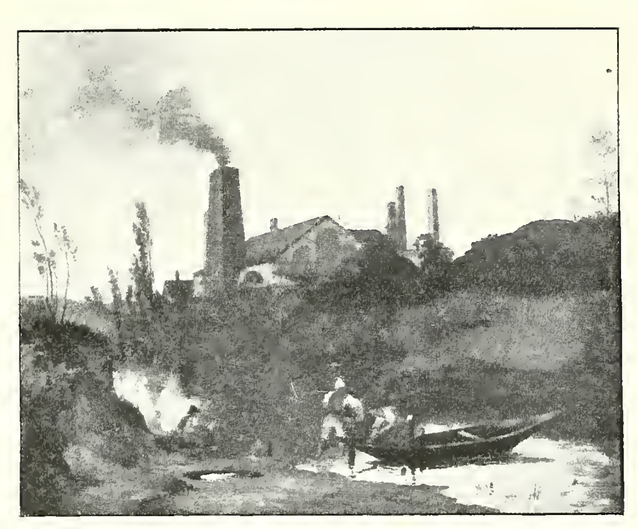


Fig. 7 Das Walzwerk bei Eberswalde von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 26)

[1] *Otto Baisch,* J. Chr. Reinhart und seine Kreise, ein Lebens- und Kulturbild. Leipzig 1882. — Fr. Schiller und der Maler J. Chr. Reinhart. Wiss. Beil. der Leipziger Zeitung 1883, 1889, 1890.

[2] *A. Bayersdorfer,* Karl Rottmann. München 1871. Wieder abgedruckt in A. Bayersdorfers Leben und Schriften. München, Bruckmann, 1902. — Rottmanns ital. Landschaften. Nach den Fresken in Chromolithographie ausgeführt von R. Steinbock. München, Bruckmann, 1876. — Rottmanns italienische Landschaften. 30 Photographien nach den Kartons im großherzogl. Museum in Darmstadt. München. Bruckmann. — Griechische Landschaften. 23 Kabinett-Photographien. München. Bruckmann.

saales geltend machen. Bei beiden Bilderfolgen wird die Größe und gelegentlich die Einsamkeit der Landschaft durch eine aus wenigen menschlichen oder tierischen Figuren bestehende Staffage wirkungsvoll hervorgehoben. Den Höhepunkt in dieser Beziehung bildet der einsam und reiterlos einhersausende Gaul auf dem Schlachtfeld zu Marathon (Fig. 5), an den die Phantasie des Gebildeten den ganzen gewaltigen Kampf anzuknüpfen gezwungen ist. Überhaupt ist es Rottmanns Landschaften eigen, daß sie die historische Einbildungskraft des Beschauers mächtig anzuregen imstande sind. Aber sie bedürfen auch solcher eigentlich außerhalb der bildenden Kunst liegenden Momente, um zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen. Bei den griechischen Gemälden bildet der darunter geschriebene Name, bei den italienischen bilden die viel bespöttelten Distichen Ludwigs I. die Brücke, welche den Geist des Beschauers vom eigentlichen Bildeindruck zur histori-



Fig. 8 Odysseus und Hermes im Garten der Kirke von F. Preller Weimar, Museum (Zu Seite 26)

schen Erinnerung führt. — Neben seinem berühmten Bruder Karl ist auch *Leopold Rottmann* zu erwähnen, welcher oberbayerische Motive in einer Unzahl von Aquarellen festgehalten hat (München, Kupferstichkabinett).

Im Jahre 1798, dem Todesjahre des Carstens und dem Geburtsjahre des Münchener Landschafters Karl Rottmann, hat auch ein weniger berühmter, aber ebenso bedeutender Berliner Landschafter, *Karl Blechen,* das Licht der Welt erblickt.[1]) Sein Schicksal war schwer und tragisch. Aus Cottbus gebürtig, hat er sich aus den Fesseln des Kaufmannsstandes zur Kunst hindurchringen müssen. Einige wenige schöne Jahre des Schauens und Schaffens waren ihm in Italien und als Lehrer der Landschaftsklasse an der Berliner Akademie vergönnt. Aber schon 1839 mußte er infolge eines Gehirnleidens diese Stelle aufgeben und ein Jahr später bereitete er seinem Leben selbst ein Ende. Blechen hat wie sein

---

[1]) *Hans Mackowsky,* im „Museum", VIII., 5. Berlin und Stuttgart. W. Spemann. Originalgemälde in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin.

Zeitgenosse Rottmann formengroße und linienschöne Italienlandschaften gemalt (Fig. 6), zugleich aber auch schon — und dadurch sprengt er den engen Rahmen der klassizistischen Kunst — einen Blick besessen für die intimen Reize einer märkischen Föhrenlandschaft im Schnee, eines Walzwerkes am Wasser bei abendlicher Beleuchtung (Fig. 7), und sogar — als Vorläufer gleichsam von Spitzweg — für das malerische Miteinander von Dächern und Giebeln, Zäunen und Buschwerk.

Fig. 9 Odysseus und Leukothea von F. Preller Weimar, Museum (Nach Photographie K. Schwier)

Wie Rottmann durch seine italienischen und griechischen Landschaften, so lebt *Friedrich Preller* (1804—1878), der Weimaraner Künstler [1]), durch seine Odysseelandschaften (Fig. 8 und 9) fort. Preller überfüllt weder seine Bilder wie Koch, noch sucht er die Landschaft lediglich durch die Staffage zu akzentuieren, sondern er findet den richtigen Ausgleich zwischen dieser und jener. Mensch und Erde gehören zueinander, erscheinen wie ein zusammengewachsenes Ganzes. Auch hat es Preller gut verstanden, sich in die homerischen Persönlichkeiten hineinzuleben und sie so wiedererscheinen zu lassen, wie sie dem klassisch Gebildeten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertraut waren. Von der Kraft der Konzeption eines Carstens war der Spätergeborene ebensoweit entfernt, wie seine Schöpfungen ungleich verständlicher sind als die seines Vorgängers. Die Odysseelandschaft par excellence, in der Leukothea dem Odysseus erscheint, ist erfüllt vom Zucken

[1]) Hauptsächlich im Museum und im Residenzschloss zu Weimar vertreten. Photographische Publikationen seiner Odysseelandschaften, sowie der Wandgemälde im Wielandzimmer des Residenzschlosses zu Weimar, Landschaften zu Wielands Oberon, von K. Schwier, Weimar. — Homers Odyssee mit 40 Originalkompositionen von F. P. Neue unveränderte Prachtausgabe in Groß-Quart. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

des Blitzes, vom Ziehen der Wolken und vom Rauschen der Wogen (Fig. 9). In den tosenden Wogen droht Odysseus zu versinken; mit äußerster Anstrengung klammert er sich an den Bug seines Schiffes, der gerade noch aus dem Wasser herausragt; da entwindet sich den Wogen, von wehendem Schleier umwallt, ein wunderbares Frauenbild: Leukothea. Sicherlich eine prachtvolle, in hohem Grade wirkungsvolle Komposition! — Aber doch eine Komposition, zusammengesetzt und nicht geboren, ganz erfüllt von Theatralik. Es ist kein wirklicher, sondern nur ein Theatersturm; Odysseus scheint doch nur Furcht zu haben, in Wahrheit zweifelt er keinen Augenblick an dem guten Ausgang des scheinbar verzweifelten Abenteuers, und ebenso ist sich Leukothea der vollendeten Anmut sehr wohl bewußt, mit der sie den Schleier über ihrem Haupte rafft; und die große Gebärde, mit der sie hinüberdeutet, scheint geradezu vor dem Spiegel ausstudiert zu sein.

Carstens' Art und Kunst hat nicht nur bei Landschaftern Nachfolge gefunden. Er hat in Rom auf *Eberhard Wächter* und *Gottlieb Schick* eingewirkt, die indessen unter gleichzeitigem Einfluß von seiten französischer Klassizisten seine Art verzierlichen, den breiten Massen mundgerechter machen und daher große Bewunderung bei den Zeitgenossen finden. Carstens' ureigentlicher Nachfolger aber ist Genelli gewesen. *Bonaventura Genelli*[1]) lag der Klassizismus sozusagen schon im Blute. Er stammte aus einer italienischen, aber in Berlin ansässigen Künstlerfamilie, wo er im Jahre 1800 das Licht der Welt erblickt hat. Sein Vater, der Landschafter, und seines Vaters Bruder, der Baumeister, hatten zu der kleinen Gemeinde derer gehört, bei denen Carstens während seiner Berliner Leidensjahre Anerkennung und Aufmunterung gefunden hatte. Wenn so der junge Genelli schon im Elternhause Carstens hatte rühmen hören, so ward er neuerdings in Rom ausdrücklich vom „alten Koch" auf ihn hingewiesen. Und in Genellis Kunst sollte diejenige des Carstens gewissermaßen eine Auferstehung feiern, nur daß dem düsteren künstlerischen Ahnherrn ein heiterer Enkel beschert war. Auf den Geschöpfen des schwindsüchtigen Holsteiners scheint das Schicksal schwer zu lasten. Die Gestalten des Italieners dagegen, nach dem Bilde ihres vollsäftigen und vollkräftigen Schöpfers geformt, vermögen sich vor Körperfülle und Muskelkraft, vor Bewegungsübermut und Sinnenfreude gar nicht zu lassen. Ihre tolle Lebenslust artet bisweilen in die derbste Sinnlichkeit aus. Aber Genelli war der Mann dazu, auch die verwegensten Dinge mit antiker Grazie vorzutragen. Inmitten strenger Tugendhelden ergeht er sich in breiter Schilderung ungebändigter Fleischeslust. Ein Grieche der klassischen Epoche vom Schlage des Epikur scheint in Genelli für die christlich-germanische Menschheit aufgespart worden zu sein, ein wilder Zentaur mit ungezügelten Naturtrieben in die zahme, gesittete Menschheit hineinzusprengen, wie dies Paul Heyse so köstlich in seiner feinsinnigen Novelle „Der letzte Zentaur" ausgemalt und damit dem Künstler das schönste literarische Denkmal gesetzt hat. Genellis Sinnlichkeit ist von der überschäumenden Begierde des natürlichen Kraftmenschen, wie sie in Rubensischen Figuren ihren höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, ebensoweit entfernt wie von der raffinierten Pikanterie des modernen Großstädters, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Félicien Rops in technisch vollendeten Werken der Griffelkunst festhalten sollte. Genellis Sinnlichkeit ist eine abstrakte und durchgeistigte. Er scheint auch für seine Person das Gegenteil von einem Wüstling gewesen zu sein. Aus dem Briefwechsel, den er mit seinem Wiener Freunde, dem Maler Rahl[2]), unterhalten hat, ersieht man aus der Art, wie beide über

[1]) Originale in Weimar, Schackgalerie und Kupferstichkabinett München. — Seine Blätterfolgen im Kupferstich reproduziert. — *v. Donop,* Briefe von B. G. und Karl Rahl, Zschft. f. b. Kunst, XII. pag. 25, XIII. pag. 115. Briefe von Schwind an Genelli. Ibid., XI. pag. 11.

[2]) Vgl. Anm. pag. 10.

Genellis Frau, dessen Töchter und namentlich dessen Sohn Camillo sprechen, der zur Freude des Vaters zu einem hoffnungsvollen Künstler heranblühte, um dann in ein frühes Grab zu sinken, daß Genelli ein äußerst zartes Familienleben geführt haben muß. — Genellis Kraftmenschen leiten, wie diejenigen des Carstens, ihren Ursprung von Michelangelo, von dessen Madonnen, Sibyllen, Propheten, und ganz besonders von den dekorativen Pfeilerfiguren her. Hier sind die Vorbilder für die aufs Äusserste getriebenen Kontraposte, für die geräkelten Glieder und die tollen Bewegungen, für die sitzenden, kauernden und ganz besonders für die schwebenden Figuren zu suchen. Aber wie Carstens, so blieb auch Genelli weit hinter dem unerreichbaren Vorbild zurück. Für seine Figuren, mögen sie sitzen oder liegen, ist das Aufziehen des einen Beines, für seinen Faltenwurf die Gliederung in große Massen, sowie die harte, eckige Brechung charakteristisch. Seine Menschen



Fig. 10 Aus dem „Leben einer Hexe“ von Genelli

zeigen alle denselben Typus, sie entbehren noch mehr als diejenigen des Carstens der individuellen Verschiedenheit. Es macht sich dies störend in ihrem Körperbau, noch störender im Gesichtsausdruck geltend. Ferner hat Genelli seinen kraftstrotzenden, vollsäftigen und bewegungstollen Figuren keinen vertieften Raum zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte gegönnt, sondern sie als Schattenrisse gedacht und in ein strenges System zarter Umrißlinien hineingezwungen. Ein sonderbarer Kontrast zwischen der entfesselten Leidenschaft der dargestellten Figuren und den zarten, zahmen Kunstmitteln, mit denen sie auf das Papier gebannt sind! — Während Carstens seinen Gestalten einen plastischen Inhalt gab, sind diejenigen des Genelli durchaus linear gedacht. Je mehr er sich von der reinen Linienzeichnung entfernte, sich im Aquarell, Fresko oder gar in Öl versuchte, um so weniger befriedigte er in technischer Beziehung. Seine Linienzeichnungen aber sind als solche von einer an antike Vasenbilder gemahnenden Anmut erfüllt. Genelli hat seine Stoffe der Bibel und namentlich dem Homer entnommen. Aber er hat sich

nicht mit dem Illustrieren dort erzählter Vorgänge begnügt, sondern kühn weiter gedichtet. Er muß in der Tat ein außerordentlich geistreicher Mensch gewesen sein. Ein Beispiel seiner schönen Erfindungsgabe statt vieler: Gott Amor ist unter Bäumen entschlummert. Lang ausgestreckt liegt der schöne, völlig nackte, geflügelte Jüngling vor uns. Der rechte Arm ist ums Haupt geschlungen. Köcher und Pfeile liegen zur Seite. Auf der anderen Seite brennt eine Fackel. Diese lockt eine blutgierige Löwin heran, aber die Schönheit des Jünglings hält sie davon zurück, sich auf ihre Beute zu stürzen. Im Weiterschreiten wendet sich die Löwin noch einmal zu dem Jüngling zurück. Idee und Linienführung sind von unbeschreiblicher Schönheit. Was Genelli in solchen Einzelblättern auch immer geleistet haben mag, sein ureigenstes künstlerisches Wollen und Wesen hat er doch am klarsten und bedeutendsten in seinen Zyklen ausgesprochen, von denen die drei im Kupferstich vervielfältigten „Das Leben einer Hexe" (Fig. 10), „Das Leben eines Wüstlings", „Das Leben eines Künstlers" am bekanntesten geworden sind. In den beiden ersteren schildert er dasselbe Thema, nur nach

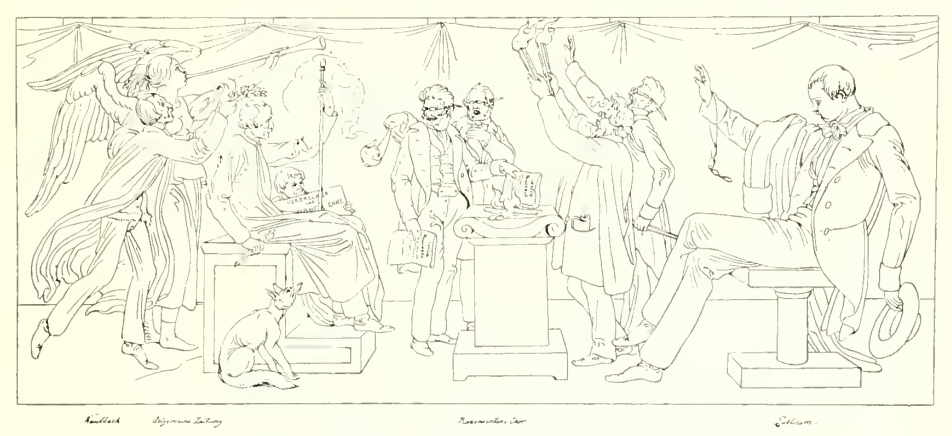


Fig. 11 Karikatur auf Wilhelm Kaulbach von Genelli
Handzeichnung im Münchener Kupferstichkabinet (Zu Seite 30)

den Geschlechtern abgewandelt. Es handelt sich um faustische Naturen, die bei ihrem himmelstürmenden Beginnen in weltlichster Sinnlichkeit stecken bleiben. „Das Leben des Künstlers" ist Genellis eigenes Leben, auf den die Schillerschen Worte: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" wie gemünzt scheinen. Denn dieser Künstler, dessen gesamtes Schaffen wie ein Abglanz griechischer Heiterkeit erscheint, hat das traurigste Erdenleben erdulden müssen. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wandte er sich der aufblühenden Kunststadt München zu, in der Hoffnung, daß ihn der königliche Mäcen Ludwig I. zur Ausschmückung seiner neu erstehenden Bauten heranziehen würde. Aber Ludwig tat dies nicht, teils aus persönlicher Abneigung gegen den Künstler, der auch vor Königsthronen niemals seinen Männerstolz verleugnete, teils wegen dessen koloristischen Unvermögens. So vertrauerte Genelli sein Leben in einer kleinen Wohnung an der Sendlingergasse, seine Mappen mit Entwürfen füllend, von denen der eine immer geistreicher und gewaltsamer war als der andere. Aus dieser unfreiwilligen Muße erlöste ihn endlich der aus Mecklenburg stammende, aber in München angesiedelte, wegen seiner Verdienste um bildende und Dichtkunst in den Grafenstand erhobene Freiherr Friedrich von Schack, der Maler Mäcen und selber Poet, welcher für seine im Entstehen begriffene Bildergalerie bei Genelli eine Anzahl von Gemälden

nach dessen Entwürfen bestellte. Schließlich ward der Künstler noch als Lehrer an die Akademie zu Weimar berufen, wo ihm ein heiterer Lebensabend beschieden war, den er aber leider hauptsächlich dazu verwandte, seine geistreichen Entwürfe in technisch unvollkommene Ölbilder für die Schackgalerie umzusetzen. Dagegen ist Genellis Begabung für das Gebiet der Karikatur noch ganz besonders hervorzuheben. Im Münchener Kupferstichkabinett befindet sich eine Serie von Handzeichnungen, in denen er Wilhelm Kaulbach und dessen Ruhmverkünderin, die Münchener Allgemeine Zeitung, in der schärfsten und zugleich genialsten Weise verspottet hat (Fig. 11). Im Jahre 1868 ist Genelli in Weimar verschieden. Mit ihm ist der letzte bedeutende Sproß des deutschen Klassizismus ins Grab gesunken.

Als Parallelerscheinung zu den deutschen Klassizisten kann der Engländer *John Flaxman* (1755—1826) gelten, der auch bei uns noch größere Bewunderung als in seinem eigenen Vaterlande gefunden hat. Obgleich von Hause aus Bildhauer, verdankt er seinen Weltruhm weniger seinem Denkmal Nelsons in London und seinen zahlreichen plastischen Idealwerken, als den Umrissen zu Dante und Äschylos und besonders denen zu Homers Odyssee und Ilias, die er, ein Gesinnungsgenosse des Carstens, an der Stätte und im Jahrzehnt der Hauptwirksamkeit dieses Künstlers, mithin im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts zu Rom ausführte. Leider ist die Feinheit seiner Linienführung in den Stichen, welche seine Schöpfungen durch alle Welt verbreitet haben, arg verwischt worden.

Frankreich

Grundverschieden vom deutschen Klassizismus ist der französische. Wir Deutsche pflegen ein Prinzip bis in die äußersten Konsequenzen hinein zu verfolgen und — zu übertreiben. Den Franzosen ist in allen Dingen eine gewisse korrekte Mäßigung eigen. Bei ihnen vollzog sich der Bruch mit der Vergangenheit, der wie kaum ein anderes Moment für die deutsche Gedankenkunst des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, durchaus nicht mit derselben Schärfe, wie bei uns. Zwar ersetzen auch die Franzosen die Luxuskunst des Rokoko im Zeitalter des Klassizismus durch eine solche, die auf die Massen sittlich erhebend einwirken will und soll. Aber sie schöpfen ihre Themen nicht aus der Literatur und aus der Philosophie, sondern aus der Geschichte, besonders aus der Geschichte der römischen Republik. An Beispielen antiker römischer Republikanertugend sollen die jungen französischen Republikaner sich fürs Vaterland begeistern. Wie die Politik, so hat auch die Kunst der jungen französischen Republik an die alte römische Republik Anschluß zu gewinnen gesucht. Und der einflußreichste Vertreter dieser Kunst ist zugleich ein Revolutionär, ein Erzrevolutionär, ein Führer der revolutionären Bewegung gewesen: *Jacques Louis David,* dessen Kunst und Leben aufs innigste mit der politischen Geschichte seines Vaterlandes verflochten ist. Die Franzosen suchten auch in der Fremde Anregungen, Vorbilder und Belehrung, aber ihre eigentliche Kunsthauptstadt ist auch während der klassizistischen Epoche niemals Rom geworden, sondern stets Paris geblieben. Jacques Louis David war ein Vollblutpariser. — Die Franzosen legten wie die Deutschen den größten Wert auf den Inhalt der Kunstwerke, nur daß sie darüber die Form nicht vernachlässigten: Davids Technik ist in ihrer Art mustergültig. Die Franzosen lehnten sich wie die Deutschen, ja sogar noch enger als diese, an die Antike an. Während sich die Deutschen mehr die von der Antike abgeleitete Kunst der italienischen Hochrenaissancisten, der Michelangelo und anderer, zum Vorbild erkoren, gingen die Franzosen auf die antiken Kunstwerke selbst, die Statuen und Reliefs, die Vasen, die Münzen und

die geschnittenen Steine zurück. Aber sie sahen der Antike andere Seiten ab als ihre östlichen Nachbarn. Es kam ihnen weniger auf den ernsten ethischen Gehalt als vielmehr auf die edle große Geste an. Sie interpretierten ihre Vorbilder nach der Seite des Pathetischen, Bombastischen, Deklamatorischen, Posierten. Vor allem aber — und darin besteht ein großer Vorzug ihrerseits — schöpften sie ihre Formen nicht nur aus dem Brunnen klassischer Kunst, sondern ebenso häufig aus dem ewig frisch sprudelnden Quell der Natur. Die Franzosen gingen ferner ebenso wie die Deutschen auf die Linie, auf eine schöne, klare, rhythmisch geschwungene Umrißlinie, sowie auf plastisch rund modellierte Form aus, aber dank ihrer glücklichen künstlerischen Sinnlichkeit übersahen sie dabei die Farbe nicht.



Fig. 12 Der Schwur der Horatier von Jacques Louis David — Paris, Louvre (Zu Seite 32)

Zwar ist das Kolorit auch der französischen Klassizisten trocken, streng, freudlos, einseitig und unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil von dem fröhlichen, mannigfaltigen, anmutigen Kolorit des Rokoko, aber dieser Unterschied ergab sich mit logischer Folgerichtigkeit aus dem Gegensatz der Zeiten. Im Jahre 1794 heißt es in einem unter wesentlicher Mitwirkung Davids verfaßten Rapport der französischen Republik: „Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechtes proklamiert hat, indem es seine Ketten zerriß, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies.“ Und dieses „vulkanische Genie“ das war David nicht nur sich selber, sondern auch seinen Zeitgenossen, das ist David aber auch in den Augen der streng richtenden Geschichte gewesen. David war der große Lehrmeister, der den Grund zu der sicheren Beherrschung aller Mittel gelegt hat.



Fig. 13 Napoleon auf dem St. Gotthard von David
Versailles, Museum

welche die französischen Künstler das ganze Jahrhundert hindurch vor den deutschen auszeichnen sollte. Er wurde zu Paris im Jahre 1748 geboren und begann als Rokokokünstler, aber Rom schuf ihn zum Klassizisten um. Als solcher begann er mit einem Belisar, welcher Almosen empfängt. Der Schwur der Horatier (Fig. 12) vom Jahr 1784 begründete seinen Ruhm. Darauf folgte sein Hauptwerk: Die kämpfenden Römer und Sabiner durch die Frauen, die Töchter dieser, die Gattinnen jener, getrennt. Diese Bilder zeichnen sich vor gleichzeitigen deutschen Schöpfungen durch naturwahre Formengebung, richtigere Zeichnung, ein verhältnismäßig besseres Kolorit und namentlich durch eine lebendigere leibliche Gegenwart aus. Aber sie wirken arrangiert, die einzelnen Schwörenden und Kämpfenden scheinen wie die Schauspieler vom Regisseur an ihren Platz gestellt zu sein, sie bewegen Hände, Arme, Beine und Köpfe wie auf Kommando. Man vermißt die Seele, die einheitliche poetische Konzeption. Und dieser Mangel unterscheidet im allgemeinen den französischen Klassizismus von dem deutschen. Mit seinen Horatiern und ähnlichen Bildern gab David den republikanischen Ideen Ausdruck und erntete den lautesten Beifall seiner Zeitgenossen und Landsleute. Indessen war David kein Brutus. Als sich Napoleon der Herrschaft bemächtigt hatte, da hielt David keinen Dolch für ihn bereit, sondern er stellte seine Kunst, die ganze Kraft seiner starken deklamatorisch-rhetorischen Begabung in den Dienst der Verherrlichung des Kaisers. Er malte Bonaparte, wie er Josephine zur Kaiserin krönte, und verfertigte so die erste jener entsetzlich öden figurenreichen Repräsentationsleinwanden, an denen das 19. Jahrhundert in Zukunft so reich werden sollte! — Er malte Napoleon auf hoch aufbäumendem Paradeross in den Alpen (Fig. 13). Es ist ein naturgetreu gemalter Reiter auf einem naturgetreu gemalten Pferde. Aber die Stellung erinnert an den Zirkus. Solch' Bäumen in solchem Gelände würde den unmittelbaren Tod zur sicheren Folge haben! Trotzdem ist das Bild klassisch geworden. Und es charakterisiert auch wie sonst nichts David, Napoleon und die ganze Zeit. Bei aller Pose hat es der Künstler verstanden, die wilde Mannesenergie zwingend zur Darstellung zu bringen, mit der sich Napoleon allen Gewalten des Gebirges, des wild entfesselten Sturmes und des feindlichen Heeres zum Trotz behauptet. Die fortreißende Macht des Eroberers ist in der gebieterischen Bewegung der vorwärts deutenden Hand zum Ausdruck gebracht. David hat Napoleon in die Tracht der damaligen Zeit gekleidet; nur der wehende antikisierende Mantel, das Vorbild unzähliger derartiger Mäntel in Malerei und Plastik, verrät den Klassizisten, dient aber zugleich dazu, das Brausen des Sturmes sichtbar werden zu lassen, sowie Mann und Roß zu einer geschlosse-

nen Masse zusammenzuballen. David schuf mit diesem Gemälde, welches den ersten Soldatenhelden des militaristischen 19. Jahrhunderts darstellt, das erste zeitgeschichtliche und Militärbild, und zugleich ein vortreffliches Porträt. Er ist überhaupt nicht nur republikanischer Tendenz- und kaiserlicher Geschichtsmaler gewesen, sondern auch in hervorragendem Maße Porträtist. Gerade seine Bildnismalerei hebt ihn aus der Zeit heraus und sichert ihm einen hohen, vorübergehende künstlerische Richtungen überdauernden Nachruhm. Mit scharfem Blick schaut er sich seine männlichen Modelle an und bringt sie mit fester Hand auf die Leinwand. Ein gut Stück altmeisterlicher Kraft und Selbstverständlichkeit ist in seinen Bildnissen enthalten. Während die Absichten der deutschen Klassizisten viel zu sehr aufs Typische, Allgemeine, Abstrakte gerichtet waren, als daß sie die individuelle Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen vermocht, ja auch nur gewollt hätten, waren die Franzosen bei ihrer weisen Mäßigung und dank ihrem gesunden Blick für die Natur, der ihnen niemals verloren gegangen war, sehr wohl imstande, Bildnisse zu malen. So sind denn während der klassizistischen Epoche ganz vortreffliche Porträts in Frankreich entstanden, ganz besonders durch Davids Meisterhand. Sein „Barère à la tribune“ (Fig. 14) trägt die für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakteristische Kleidung. Der Kopf drückt Entschlossenheit, Festigkeit, aber eine gewisse tückische Bosheit, weniger Klugheit als die Fähigkeit aus, zweckentsprechende Mittel schlau auszuwählen. Die ganze Gestalt hebt sich in wirkungsvoller Silhouette vom schlichten, einfarbigen, schummrigen Hintergrund ab, das Abspreizen der Arme läßt eine etwaige peinliche Wirkung vertikaler Parallelen nicht aufkommen. Der Rock wirkt als tiefste Fläche, zwischen ihm und dem Fleisch vermitteln die übrigen Gewandstücke, Kragen und Manschetten übertrumpfen die Fleischteile noch an Helligkeit und lassen sie um so entschiedener hervortreten. Endlich hat es David, dieser herbe Republikaner und rauhe Soldatenmaler, nicht nur verstanden, männliche Persönlichkeiten in ihrer Kraft und Individualität packend festzuhalten, sondern als echter Franzose und Pariser hat er auch weiblicher Anmut gehuldigt und in seiner weltberühmten und unendlich oft reproduzierten Mme. Récamier ein klassisches Gemälde klassischer Empireschönheit geliefert (Fig. 15). Mme. Récamier, eine aus Lyon gebürtige Pariser Bankiersfrau, die sich nicht nur durch Schönheit, sondern ebenso sehr durch Geist auszeichnete, vereinigte in ihrem Salon die Elite der literarischen Gesellschaft und übte so, ohne selbst schriftstellerisch hervorzutreten,

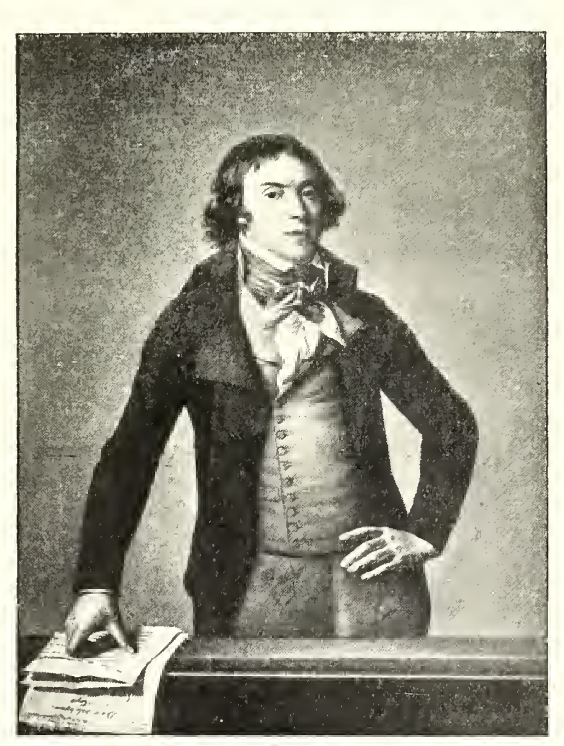


Fig. 14 Barère à la tribune von David
(Nach Phot. Braun & Cie.)



Fig. 15 Mme. Récamier von David im Louvre zu Paris

einen großen Einfluß auf die Literatur aus. David zeigt sie uns, wie sie im weißen Kleide auf einem Diwan hingegossen daliegt, ein schwarzes Band im reichgelockten Haar. Der steife, vornehme und dennoch behagliche antikisierende Empirediwan bildet einen wundervollen Rahmen für die herrlichen Körper- und Bewegungslinien der menschlichen Gestalt. Die Körperhaltung ist sehr reich an Ansichten. Das Antlitz uns fast in voller Face zugekehrt. Eine Rückenansicht ist uns auch gegönnt. Der Busen, der linke Arm und die Hauptansicht des ganzen Körpers aber in edler Profillinie gegeben. Diese an Ansichten reiche und scheinbar verwickelte Stellung des ganzen Körpers wirkt dabei völlig harmonisch; besonders die unvergleichliche Armlinie gibt der ganzen Komposition diesen wunderbar altmeisterlich schönen Eindruck des Selbstverständlichen, Ruhigen und Beruhigenden. Die nackten Füße dienen dazu, den Eindruck des Organischen zu vollenden. Antikisierende Stilisierung und vollste Blutwärme des Lebens sind in diesem Bilde die glücklichste Ehe miteinander eingegangen. Wenigstens was die Komposition anbetrifft. Denn das großmächtige farbige Original vermag mit der kleinen farblosen Reproduktion nicht zu konkurrieren. Wer diese gewöhnt ist und vor jenes tritt, erstaunt vor den vielen leeren Flächen und dem trockenen Kolorit. Sehr charakteristisch ist die „Mme. Récamier“ auch als Trachten- und Sittenbild im Vergleich zu dem vorausgegangenen Rokoko. Damals wurde der Körper des Weibes unten ins Ungeheuerliche erweitert und oben durch das enge Korsett — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsetts — zusammengeschnürt, so daß der Tailleneinschnitt aufs schärfste markiert wurde und die Brüste über dem Korsett üppig herausquollen, jetzt umfließen stille ruhige Falten den natürlichen Bau des Körpers und lassen seine Formen hindurchscheinen, ohne sie irgend zur Schau zu stellen. Fürwahr, die Franzosen der klassizistischen Epoche hatten so unrecht nicht, wenn sie sich dem Rokokozeitalter gegenüber als die zur Natur Zurückgekehrten betrachteten, und war es auch nur die durch das Medium der Antike angeschaute Natur. David aber hatte sie so sehen und empfinden gelehrt.

David hatte es in seinem langen und ereignisreichen Leben fertig gebracht, zweien Herren nacheinander zu dienen, der Republik und dem Kaiserreiche. Aber dem dritten durfte er nimmer dienen. Weil er seinerzeit im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, wurde er nach Napoleons Sturze 1816 in die Verbannung nach Brüssel geschickt. Der Deutsche vermag kaum zu ermessen, was es für den Franzosen, was es für den Pariser bedeutet, Pariser Boden nicht mehr unter den Füßen zu fühlen. Dem Pariser ist ein „Fern von Paris“ in der Tat das Exil. So war die Verbannung für David wahrhaftig ein tragisches Geschick,

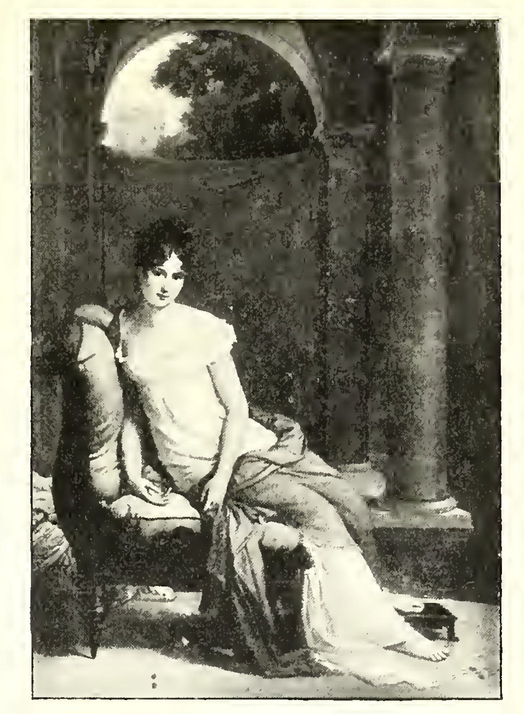


Fig. 16 Mme. Récamier von François Gérard im Louvre zu Paris

ein tragischer Abschluß seines Daseins! Er ist in Brüssel im Jahre 1825 gestorben.

David war ein Werkstattmeister, ein chef d'atelier, der die Kraft besaß, Schule zu machen, junge Talente an sich zu ziehen. Er hat den Grundstein gelegt zu der Stellung der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt, zu der sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte. Aus allen Teilen Europas, auch aus Deutschland, strömten die Schüler in seiner Werkstatt zusammen. Einer der begabtesten von ihnen, der sich zum beliebtesten Porträtmaler seiner Zeit entwickeln sollte, war *François Gérard* (1770 bis 1837) und zu seinem berühmtesten Porträt hat auch ihm Mme. Récamier gesessen (Fig. 16). Es ist nun höchst interessant, beider Meister Auffassung und Wiedergabe derselben schönen Frauenerscheinung zu vergleichen. Diesmal ist die Récamier sitzend hingegossen auf einen Fauteuil, der wie der halbierte Davidsche Diwan wirkt. Eine gewaltige doriierende Halle, zwischen deren Säulen hindurch freundiches Buschwerk über den ausgespannten Vorhang herüber grüßt, bildet den anspruchsvollen dunklen Hintergrund, von dem sich die helle Lichtgestalt wirkungsvoll abhebt. Aber trotz der architektonischen Folie fehlt der Gérardschen Récamier die strenge Monumentalität, welche die Davidsche auszeichnet. Die Auffassung ist milder, unruhiger, koketter. Auch beschränkt sich der Künstler nicht auf schöne Umrißlinien, sondern er dringt bereits etwas tiefer in die stoffliche Charakteristik ein und läßt das Weiche, Weibliche, sinnlich Reizende eines schönen Frauenkörpers ganz diskret mitsprechen. Dieser Auffassung entspricht auch die mehr malerische Technik. Eines aber stört den sonst harmonischen Gesamteindruck: der übertriebene Wechsel der Ansichten, den der Künstler wahrscheinlich in Nacheiferung des Davidschen Vorbildes angestrebt, aber nicht so glücklich durchgeführt hat, der schroffe Gegensatz zwischen der uns en face zugekehrten oberen und der ins Profil gestellten unteren Körperhälfte. Als Klassizist von reinstem Wasser und zwar als echt französischer Klassizist zeigte sich Gérard in seinem anderen berühmt gewordenen Werke, der Amor- und Psyche-Gruppe (Fig. 17). Wie gegossen wirken diese prallen Körperformen; wie antikes Marmorrelief diese feinen Gewandfalten, durch welche die jungfräulichen Schenkel hindurchscheinen! — Dabei dieser esprit gaulois in der Gruppenbildung, in den Beziehungen der beiden jungen schönen Gestalten zueinander, im Handauflegen, im Umarmen, im Gesichtsausdruck! — Gérard tat sich auch als Schlachtenmaler hervor. Wenn er im allgemeinen die Grundauffassung Davids beibehält und sie nur gelegentlich etwas mildert, so verkörpert *Pierre Paul Prud'hon* (1758—1823) neben Davids hartem, strengem, männlichem Stil die weiche, weibliche, zarte Seite der damaligen französischen Kunst. Die Stimmung, welche uns angesichts der Empiregrabmäler mit ihren umgestürzten



Fig. 17 Amor und Psyche von François Gérard im Louvre zu Paris (Zu Seite 35)

oder abgestumpften Säulen und Aschenurnen, angesichts der sentimentalen Erinnerungstempelchen und des Ruinenwesens in „englischen Gärten“ erfüllt, — diese Stimmung weht uns auch aus Prud'hons Werken entgegen. Sehr charakteristisch in dieser Beziehung ist seine Darstellung der in einer Felsen- und Waldlandschaft träumenden Kaiserin Josephine. Prud'hons schwärmerischer Geist vermochte seine Nahrung daher nicht allein aus der strengen und kühlen Antike zu ziehen, sondern er fühlte sich auch von der Renaissance angezogen und bevorzugte unter deren Künstlern gerade den der Antike am fernsten stehenden Correggio. Nicht nur im ausgesprochenen Helldunkel seiner Mondscheinlandschaften, nicht nur in dem glücklich gegebenen Schweben seiner allegorischen, mythologischen und heiligen Figuren, nicht nur — um eine charakteristische Einzelheit herauszuheben — in dem zappelnden Über- und Durcheinander der vielen Füße und Unterschenkel erinnert er an den Meister von Parma, sondern in der ganzen Denk- und Gefühlsweise, wogegen er an die Qualitäten jenes größten italienischen Helldunkelmalers nur so weit heranreicht, wie die David und Gérard an die Antike. Sein berühmtestes Werk (Fig. 18) hat Prud'hon selbst mit den Worten beschrieben: „Im Dunkel der Schleier der Nacht, an einem entlegenen und wilden Ort ermordet das habgierige Verbrechen sein Opfer, bemächtigt sich seines Goldes und



Fig. 18 Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen von Prud'hon im Louvre zu Paris

schaut noch, ob ein Rest von Leben seine Untat aufdecken könnte. Es sieht nicht, daß Nemesis, diese fürchterliche Gehilfin der Gerechtigkeit, es verfolgt, es zu packen und seiner unbeugsamen Genossin zu überliefern im Begriff steht“. Der hellste Schein des Mondes ruht auf dem lang hingestreckten, völlig unbekleideten Leichnam. Nur das schmerzverzerrte Antlitz und der eine der beiden Arme, welche wie die Querbalken eines Kreuzes auseinander gespreizt sind, befinden sich im Dunkel, welches durch den Schatten des davoneilenden Mörders erzeugt wird. In charakteristisch divergierender Linie ist dieser zu seinem Opfer gestellt. Seine Silhouette wird durch die eilige Bewegung, das zerfetzte Gewand, das wirre Haar zum Abbild seines Inneren



Fig. 19 Der Raub der Psyche von Prud'hon im Louvre zu Paris



Fig. 28 Christus am Kreuz von Prud'hon im Louvre zu Paris (Zu Seite 38)

und kontrastiert bedeutungsvoll mit den ruhig fließenden Umrißlinien der zur schönen Gruppe zusammengefügten, über dem Leichnam heranschwebenden Gottheiten. Auf wen vermöchte dieses als Ganzes vom Künstler geschaute und daher als solches wirkende Gemälde, das in einer dem Stimmungsgehalt völlig adäquaten Technik ausgeführt ist, keinen Eindruck auszuüben?! — Die Erfindung hat, wie es scheint, auch fortgezeugt bis auf Franz Stuck herab. Dennoch wird jeder unbefangene Beschauer etwas Gewolltes, Gestelltes, Theatralisches, die große klassizistische Pose auch in diesem Bilde, namentlich aber eine unzarte Übertreibung in dem Kopfe des Theaterbösewichtes herausfinden. Dieselben Vorzüge und Schwächen besitzt Prud'hons „Raub Psyches durch Zephir“ (Fig. 19). Zephir, durch Schmetterlingsflügel ausgezeichnet, von Amoretten unterstützt, trägt Psyche durch die Lüfte davon. Er hebt schmachtend sein Antlitz zu ihr empor, deren Kopf im süßen

Halbschlummer auf die linke Schulter zurückgesunken ist. Es ist der Knabe, der zur vollerblühten Jungfrau in Liebe entbrennt. Wundervoll ist hier die Schwebebewegung gegeben, welche durch die spiralförmig gewundenen lila Schleier und gelben Tücher aufs wirksamste unterstützt wird. Ein starkes Nachwehen der entschwundenen Rokoko-Anmut hat man diesem Gemälde mit Recht nachgerühmt. Prud'hons Akte wirken nicht so statuarisch, wie diejenigen Gérards und Davids, aber auch sie sind noch weit davon entfernt, den weiblichen Körper mit voller Naturwahrheit wiederzugeben. Prud'hon hat sich übrigens auch als Illustrator französischer und klassischer Dichtungen, besonders solcher erotischen Inhaltes ausgezeichnet. Gegen Ende seines Lebens, im Angesichte des herannahenden Todes ist der Erotiker dann zum Heiligenmaler geworden, hat eine Himmelfahrt und andere derartige Bilder in dem correggiesken Stil seiner lustigen Jugendphantasien gemalt und ganz besonders in einem mit erschütternder Leidenschaft konzipierten Christus am Kreuz den Empfindungen und Qualen Ausdruck verliehen, welche sein Inneres erfüllten (Fig. 20). *Girodet Trioson* (1767 bis 1824) erweist sich in seinem Bildnis Chateaubriands als vortrefflicher Porträtist und schlägt in seiner Darstellung des Begräbnisses Attalas nach jenem Dichter eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik.



Fig. 21 Die Quelle von Ingres im Louvre zu Paris

David hatte Prud'hon in großmütiger Laune des Überlegenen und aus dem sicheren Gefühl heraus geduldet, daß ihm jener trotz seiner abweichenden Kunstanschauungen kein gefährlicher Nebenbuhler werden könnte. Anders und ungleich schwieriger lagen die Verhältnisse zur Zeit der zweiten Generation des französischen Klassizismus. *Jean Auguste Dominique Ingres* (geb. 1780 zu Montauban, gestorben 1867 zu Paris), welcher diese repräsentiert, hatte sich sein Leben lang des mächtig aufblühenden französischen Romantismus (vgl. Kap. 3) zu erwehren. Ehre genug für ihn, daß er so bedeutenden Gegnern wie Géricault und Delacroix zum Trotz bis zu seinem Tode als der erste Maler Frankreichs gegolten hat und — ein 75jähriger Greis — auf der Weltausstellung von 1855 in Paris von Kritik und Publikum einhellig als Sieger gefeiert worden ist. Er hat die Grundsätze des Klassizismus von allen französischen Malern am weitesten verfolgt, Jahre und Jahrzehnte in Florenz und Rom gelebt, ja sogar in Rom die Stellung eines Akademiedirektors bekleidet. Er hat die von David und den Seinen noch leidlich gewahrte koloristische Tradition aufgegeben und den charakteristischen Ausspruch getan: „Die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie.“ Ingres

kommt also in seiner ganzen Auffassung den deutschen Klassizisten am nächsten, wenn er auch nicht zu einem so tiefen koloristischen Unvermögen hinabgesunken ist wie sie. Er hat auch als Romane eine stärkere künstlerische Sinnlichkeit besessen und niemals über der Antike versäumt, die Natur zu betrachten. Dagegen war sein Phantasieleben nur schwach entwickelt. Alle seine Vorzüge und Schwächen spiegeln zwei seiner berühmtesten Gemälde, „Ödipus“ und die „Quelle“, getreu wieder. Die Quelle (Fig. 21), ein nacktes junges Weib von einer regelmäßigen, fast gleichgültigen Schönheit, mit in der Mitte gescheiteltem, auf die Schulter herabfallendem Haar steht in einer Felsenschlucht, von Baumlaub überschattet, hoch aufgerichtet da, gerade von vorn gesehen. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein, umgekehrt der linke Arm im Ellenbogen eingeknickt, der rechte über dem



Fig. 22 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre

Haupt erhoben, so daß sich gerade und geschwungene Linien vortrefflich im Gleichgewicht halten, die Stellung aber einen gezwungenen Eindruck macht. Und in dieser Stellung gießt die „Quelle“ aus einer Urne Wasser in den See zu ihren Füßen, der diese bis über die Knöchel hinauf widerspiegelt. Ein merkwürdiger Effekt, diese Widerspiegelung der Füße und nur der Füße allein! — Die „Quelle“ aber und ebenso der „Ödipus“ sind als tadellos gezeichnete Normalakte, die ein ebenso getreues Studium der Natur wie der Antike verraten, höchst interessant, aber langweilig in der malerischen Technik, und von geistvoller Behandlung des poetischen Vorwurfes kann im Ernst kaum die Rede sein. Die Schwäche seiner Einbildungskraft tritt namentlich in Ingres' „Apotheose Homers“ vom Jahre 1827 deutlich zutage (Fig. 22). Vor einem jonischen Tempel thront Homer auf goldenem Throne. Er hält statt der Leier ein Zepter in der Hand! — Eine Göttin in rosenfarbigem Peplum schwebt neben ihm, um ihn zu bekränzen. Zu den Füßen des Thrones sitzt die stolze, blutrot gewandete Ilias mit dem Achillesschwert und die



Fig. 23 Selbstbildnis Ingres'

Odyssee im meergrünen Kleide mit dem Ruder des Odysseus. Um den blinden Sänger aber scharen sich huldigend die größten Dichter, Denker und bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Das klassische Altertum ist stark vertreten. Nach einem Deutschen späht man vergebens umher. Dagegen bilden die Franzosen die Mehrheit; neben ihnen kommen besonders die übrigen romanischen Völker zur Geltung. — Im Laufe des 19. Jahrhunderts sollten viele derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker auf diese Apotheose Homers von Ingres folgen. Wenn es nun schon einem Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, trotz seiner einzig dastehenden Schaffenskraft nicht gelungen war, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zusammenzuschweißen, um wie viel weniger konnte dies den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts glücken! — Alle diese Heldenversammlungen machen einen frostigen, ausgeklügelten Eindruck. Wenn also auch Ingres einem solchen Thema gegenüber scheiterte, darf man es ihm nicht zu sehr verargen. So langweilig wie hier, ebenso interessant erweist er sich in seinen gemalten und gezeichneten Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, in denen er sich als ein eminenter Zeichner offenbart. Sein Strich ist nichts weniger als flott und großzügig, aber sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreicht er überhaupt eine absolute Höhe (Fig. 23). Das Louvre-Bildnis, welches M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats darstellt und das überall abgebildet zu sehen ist, wird sowohl als Typus des Selfmademan, als auch wegen der momentanen Erfassung individuellen Lebens für alle Zeiten hohe Geltung behaupten.

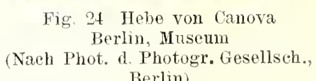


Fig. 24 Hebe von Canova
Berlin, Museum
(Nach Phot. d. Photogr. Gesellsch., Berlin)

3. Bildnerei

Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am kräftigsten geltend gemacht hat. Anders verhält es sich mit der Plastik. Auf die Malerei konnte die Antike nur indirekt durch allgemeine Anregungen, höchstens durch Reliefs, geschnittene Steine, Münzen u. dgl., auf die Plastik konnte sie unmittelbar durch vorbildliche Bildwerke einwirken. Derartige Vorbilder aber waren damals fast ausschließlich in Italien zu finden. Unter solchen Vorbildern konnte nur der Italiener aufwachsen. Dazu kam die ausgesprochene natürliche Veranlagung des Italieners zur Bildnerei. So erstand der Welt der erste klassizistische Bildhauer in *Antonio Canova*,[1]) der zu den wenigen italienischen Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, die allgemeinen Weltruf erlangt haben. Canova wurde in Possagno 1757 geboren und ist 1822 zu Venedig gestorben. Seine Bildung aber hat er in Rom erhalten, wo er als erster seiner Generation nicht Bernini, sondern die Antike zur Nacheiferung erwählte. Aus der Rokokozeit hervorgegangen und selbst von Rokokogeist erfüllt, hat er sein Leben lang nach der Antike gelechzt und gedürstet. Aber es ist ihm nicht gelungen, sich ihr ganz hinzugeben, sondern er hat stets zwischen der Antike und dem Rokoko hin und her gependelt. Seine Zeitgenossen sahen nur das Klassizistische in seiner Kunst, weil dieses ihnen als etwas Neues entgegentrat. Die Gegenwart hat auch die Rokokoelemente in seinem Schaffen entdeckt. Diese wiegen sogar, absolut genommen, vielleicht schwerer und bilden in unseren Augen jedenfalls das erfreulichere Teil seiner Begabung; seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber ohne Zweifel in der klassizistischen Neuerung, die er herbeigeführt hat. — Das Zwiespältige seines Wesens äußerte sich in überzarter, geradezu weichlicher und süßlicher Auffassung von Jünglingen und Jungfrauen, die er nach dem Vorbild der halb sinnlichen, halb sentimentalen Venus von Medici bildete und in denen er, wie z. B. in



Fig. 25 Die drei Grazien von Canova — Rom

[1]) A. G. Meyer, Canova. Bielefeld und Leipzig.

der Hebe (Fig. 24) oder in den weltberühmt gewordenen „Drei Grazien“ (Fig. 25) sein verhältnismäßig Bestes gab, auf der anderen Seite in der äußerlichen Auffassung des Helden als Muskelmannes. Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Kritik, welche Napoleon über sein von Canova geschaffenes Bildnis fällte: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege?! —“ Vollends ins Theatralische fiel der Künstler bei Aufgaben, wie der Theseusgruppe im Theseustempel zu Wien (Fig. 26), den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan. — Sein Stoffgebiet war ein zwiefaches. Neben den Ideal-



Fig. 26 Theseus von Canova

Gestalten und -Gruppen arbeitete er Porträts, doch auch diese nicht, ohne sie zu „klassizieren“, so stellte er Napoleon als nackten Imperator dar, dessen Mutter als eine Art Agrippina, und Napoleons Schwester, die schöne Paolina, gar „im Kostüm der mediceïschen Venus“ auf einem Ruhebett ausgestreckt liegend (Rom, Villa Borghese. Fig. 27). Die Zeitgenossen waren von dieser Statue so begeistert, daß sie bei Tag und Nacht ausgestellt und durch eine Barriere vor dem Ansturm des Publikums geschützt werden mußte. Und sie ist schön, fürwahr, diese Paolina, in ihrer Mischung von Natur und Stilisierung, von kühler edler Antike und prickelnder Rokoko-Pikanterie, in ihrem Reichtum von gleichwertiger Vorder- und

Rückenansicht, in der vortrefflich zusammenschließenden Silhouette, im Fluß des Gewandes und in der strahlenden Pracht der enthüllten Glieder. Und dennoch, welcher Abstand trennt eine solche, echt klassizistisch reflektierte Schöpfung von den bei aller Koketterie dennoch naiv lebenslustigen Gebilden des eigentlichen Rokoko oder gar von der Einfalt, Hoheit und vollendeten Schönheit der Antike. Welche Geziertheit in der Haltung beider Hände, dann dieses merkwürdige Mißverhältnis zwischen den schlanken Armen, den noch schwächeren Beinen und dem kleinen Kopf auf der einen und der kolossalen Entfaltung der Brustpartie auf der anderen Seite, endlich die übertriebene Drehung in der Hüfte; von dem Mangel an stofflicher Wahrheit in Kissen und Ruhebett ganz abzusehen! — Es ist interessant, die Statue der Paolina Bonaparte mit dem Bilde der Mme. Récamier von David zu vergleichen. Beide charakterisieren vortrefflich die ganze Zeit. Beide Male war ungefähr das gleiche Problem, nur dort in Stein, hier auf der Leinwand zu bewältigen, eine ruhend hingestreckte, leicht verhüllte Frauengestalt zu verkörpern. — Eine be-



Fig. 27 Paolina Bonaparte als Venus von Canova — Rom, Villa Borghese

sondere Stellung nehmen in Canovas Schaffen die Grabdenkmäler ein: Grabmal Papst Klemens' XIII. in St. Peter, Klemens' XIV. in SS. Apostoli zu Rom, Tizian in Sta. Maria de' Frari zu Venedig, Alfieri in Sta. Croce zu Florenz, und Erzherzogin Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien (Fig. 28). Die trauernde Tugend und zwei Mädchengestalten, von denen ihr die eine vorausgeht, die andere folgt, — alle drei in lang schleppenden Gewändern, mit Aschenurnen in den Händen, über die Blumengewinde tief herabhängen, — schreiten mit gesenkten Häuptern ins tiefe Dunkel des Grabgewölbes hinein. Von großer Wirkung ist der Gegensatz all der knospenden und voll erblühten weiblichen Anmut, die sich in vielen geschwungenen, gleichsam fließenden Linien vor uns auftut, zu den starren, einander im rechten Winkel schneidenden Geraden des Grabes mit der monumentalen Inschrift; schaurig das tiefe Dunkel des Gewölbes, wie der geöffnete Rachen eines alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Canovas

Einfluß auf die Zeitgenossen war groß, wenige Plastiker seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildhauerkunst seines Heimatlandes.[1])

Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, war einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten: „un stilo nuovo e grandioso" vor dem „Jason", dem ersten bedeutenden Werk *Bertel Thorwaldsens* in dem er, wie damals alle Welt, einen Griechen der klassischen Epoche wieder-

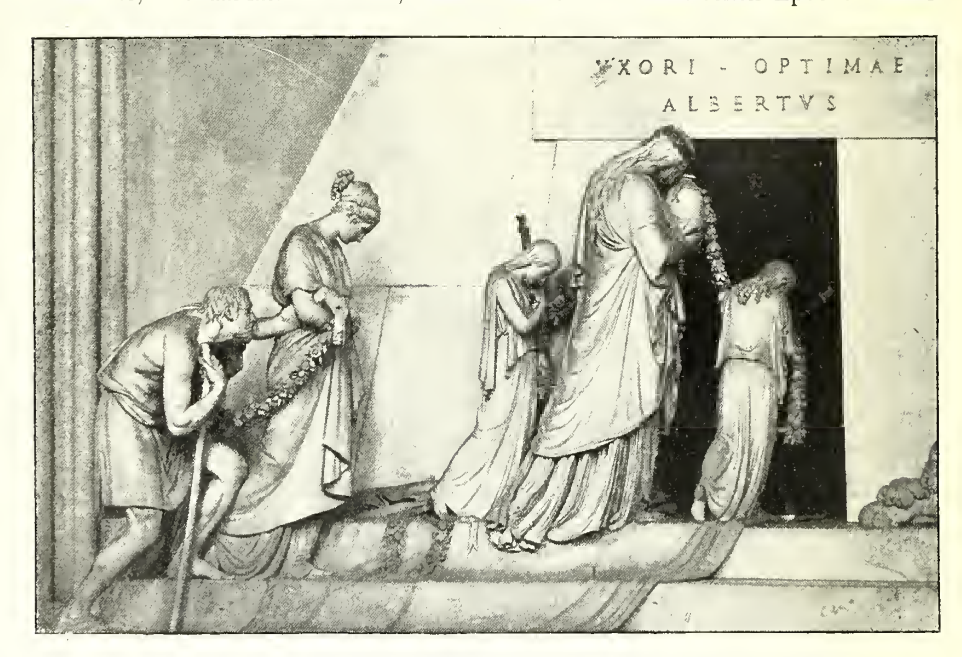


Fig. 28 Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana von Canova in Wien (Zu Seite 43)

geboren wähnte. Mit Thorwaldsen [2]) tritt zum erstenmal das kleine Dänemark auf der Bühne der Kunstgeschichte weithin sichtbar hervor. Was Wunder daher, daß das Volk der Dänen sich seinen Thorwaldsen neben dem Märchenerzähler

[1]) Von seinen zahlreichen unmittelbaren Schülern werden hervorgehoben „*Carlo Finelli* aus Carrara (1782—1853), der den Relieffries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal als Gegenstück zu Thorwaldsens Alexanderzug (vgl. S. 47 und Fig. 31) und *Pompeo Marchese* arbeitete, (1789—1858), der viele Bildnisse und dekorative Statuen, auch einen sitzenden Goethe für Frankfurt geschaffen hat und seinen Höhepunkt im Grabmal des Grafen Philibert Emanuel von Savoyen in Turin erreichte. Nur *Lorenzo Bartolini* (1777—1850) hielt sich von Canovas Einfluß frei. Nach einer stark manieristischen Jugendperiode gab er sich einem rücksichtslosen Naturstudium hin . . . Sein berühmtester Schüler *Pietro Tenerani* (1789—1869), später Generaldirektor der römischen Museen, folgte ihm nicht auf diesem Wege, sondern ging zu Thorwaldsen über." (Gensel a. a. O. pag. 658.)

[2]) *J. M. Thiele*, Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen und Leipzig 1832 und 34. — *H. C. Andersen*, B. Th., übersetzt von Reuscher, Berlin 1845. — *Thiele*, Thorwaldsens Leben nach nachgelassenen Papieren des Künstlers. Leipzig 1852. — *Rosenberg*, Thorwaldsen. Bielefeld u. Leipzig 1896.

Andersen zum Nationalhelden erkoren, im „Thorwaldsen-Museum“ zu Kopenhagen viele seiner Originale sowie Abgüsse von seinen sämtlichen Werken vereinigt und seine Lebensgeschichte mit Mythen reich ausgeschmückt, ja sogar seine Abkunft von den nordischen Göttern hergeleitet hat! — In Wahrheit ist er im Jahr 1770 in der Grüngasse zu Kopenhagen als Sohn eines isländischen Vaters und einer jütländischen Magd auf die Welt gekommen. Sein Schicksal hat aber einen so merkwürdigen Wendepunkt aufzuweisen, daß die Mythenbildung, welche später sein ganzes Leben umranken sollte, völlig erklärlich ist. Seit seinem 17. Lebensjahre lebte Thorwaldsen als Stipendiat in Rom still vor sich hin und wollte 1803 die ewige Stadt verlassen, ohne bisher Anerkennung gefunden zu haben, als im letzten Moment, am Tage, an dem die Abreise erfolgen sollte, ein englischer Kunstfreund in seiner Werkstatt erscheint und ihm den Auftrag erteilt, einen in Gips modellierten Jason in Marmor auszuführen. Damit war sein Bleiben in Rom, damit war sein Schicksal überhaupt entschieden. Diese eigentümliche Wendung, sowie sein späteres ungetrübtes Lebens- und Künstlerglück — 40 Jahre freudigsten Schaffens waren dem Liebling der Götter in Rom beschieden — boten seinen bewundernden und beglückten Landsleuten den ersehnten Anlaß, sein Leben überhaupt als ein von der Vorsehung in besonderer Weise geleitetes und ausgezeichnetes zu betrachten. Thorwaldsen, der von Geburt gleichsam ein Nachbar des Carstens war, hat dessen Lebenswerk fortgesetzt. Er hat in feste Gestalten gegossen, was jener nur skizziert hatte. Er hat bei vollkommenem Gleichgewicht der Seele, in olympischer Ruhe und Sicherheit, vom Beifall der ganzen Welt getragen, das ausgeführt, was jener mit sich und mit der Welt kämpfend und ringend ersehnt, erhofft und erträumt hatte. Schon ihr Anfang war charakteristisch verschieden. Carstens mußte sich von aufgedrungenen Handwerksbanden gewaltsam befreien, um zur Kunst zu gelangen, Thorwaldsen wurde als Sohn eines Bildschnitzers gleich in seinen zukünftigen Beruf hinein geboren. Und dementsprechend ist es bei beiden das ganze Leben hindurch fortgegangen. Es liegt etwas Naturnotwendiges, Unpersönliches, fast möchte man sagen: Animalisches in Thorwaldsens Schaffen. Niemand von den Klassizisten allen, gleichviel ob sie Baumeister, Bildhauer, Maler, Zeichner waren, ist der Antike so nahe gekommen, ist so völlig in ihr aufgegangen wie gerade er. Was jene hoch Gebildeten alle ersehnt und erstrebt hatten, das hat er, der Ungebildete, der selten ein Buch in die Hand nahm, Dänisch in Rom verlernte, ohne Italienisch ordentlich sprechen zu können, der in Gesellschaft ein ausgesprochener Langweiler war, — das hat Thorwaldsen vermocht. Unter Künstlern lebend, denen es nur darauf ankam, ihre Ideen und Philosopheme in Stein oder in Öl auszudrücken, hat er allein eine gesunde künst-



Fig. 29. Der Hirtenknabe von Thorwaldsen
(Zu Seite 46 und 47)

lerische Sinnlichkeit besessen, ist er allein von der Natur ausgegangen. Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Entstehungsgeschichte eines seiner Hauptwerke. Ein junger Bursch machte sich's in der Modellpause in Thorwaldsens Atelier bequem, indem er das eine Bein hochzog und umfaßte, und — der „Hirtenknabe“ war konzipiert (Fig. 29). Aber die Formen, in die Thorwaldsen seine glücklichen, von der Natur empfangenen Eindrücke umsetzte, waren nicht von ihr allein abgeleitet, sondern er schaute die Natur durch das Medium der griechischen Kunst



Fig. 30 Die drei Grazien von Thorwaldsen

an. Er sah dieser den reinen Umriß, die strenge Linie, die schöne Form, die keusche Auffassung, die vollendete Harmonie des Ganzen und aller einzelnen Teile, des Leibes und der Seele, ab. Die wunderbare Ausgeglichenheit der Antike kehrt in vollendeter Weise in Thorwaldsens Schaffen wieder. Während aber hinter der griechischen Harmonie eine verhaltene Leidenschaft glüht, während diese Harmonie einen höheren Ausgleich verschiedener einander widerstrebender Kräfte vorstellt, gewissermaßen der Ruhe nach dem Sturme vergleichbar, während hinter der griechischen Schönheit eine urwüchsige Kraft steckt, ist Thorwaldsens Kunst wohl harmonisch, aber saft-, kraft- und geschlechtslos. Er hat im letzten Grunde

doch nur ein oberflächliches Abbild der Antike gegeben, aber nicht in ihre Tiefen hineingeleuchtet. Er hat nur die damals betonte typische Allgemeingültigkeit der Antike geschaut, aber ihre in Wahrheit vorhandenen, zeitlich und persönlich abgestuften Verschiedenheiten nicht bemerkt. Ihren feinsten Duft in sich aufzunehmen, dazu hat es ihm an den geeigneten Organen gefehlt. Dieses Mangels ist sich weder er selbst noch sonst jemand damals bewußt gewesen. Thorwaldsen schuf, ohne zu reflektieren. Der Mitwelt aber galt er schlechthin als der Grieche. Und in der Tat, wenn man seine Werke an denen seiner Zeitgenossen mißt, so kann man sie nicht hoch genug stellen. In entsprechendem Abstand von der Antike werden sie aber auch jederzeit ein bestimmtes Maß von Gültigkeit behaupten können. Neben anmutigen Jünglings- und Jungfrauenfiguren und -gruppen, wie „Der Hirtenknabe" (Fig. 29) und „Die drei Grazien" (Fig. 30), welche sich von denen des Canova durch das Fehlen des Rokokoeinschlags unterscheiden, ist besonders der Alexanderzug hervorzuheben. Dieser Fries (Fig. 31) wurde als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht und im Jahre 1812 als Schmuck für einen Saal im Quirinalpalaste entworfen, später aber mit Veränderungen in der Villa Carlotta am Comersee in Marmor ausgeführt und noch einmal für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen wiederholt. Thorwaldsen hat dabei auf alle Fortschritte, welche der Reliefstil im Laufe der Jahrhunderte gemacht hatte: perspektivische Verkürzung, Masse des Beiwerkes, Mischung verschiedener Ansichten der Figuren freiwillig verzichtet und den durch Schönheit



Fig. 31. Teil aus dem Alexanderzug Thorwaldsens. Nach Schorn und Amsler.



Fig. 32 Christus von Bertel Thorwaldsen

und Geschlossenheit der Linien wirkenden griechischen Reliefstil wieder eingeführt.

Ein zufälliger äußerer Anlaß, der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen, führte den Künstler auch auf das religiöse Gebiet, wobei der durch und durch klassizistisch Empfindende die christlichen Persönlichkeiten in seine antikisierenden Formen gegossen hat. Der Thorwaldsensche Christus ist weltberühmt (Fig. 32). Er steht ganz ruhig da, ist gerade von vorn gesehen und breitet die Arme auseinander. Der Kopf ruht senkrecht auf dem Körper, das Gesicht ist von zweigeteiltem Vollbart umrahmt, das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Wellenlinien auf die Schultern herab. Hier wird diese abwärts fließende Bewegung von einem stoff- und faltenreichen Mantel aufgenommen, der bis zu den Knöcheln hinabreicht und außer den Füßen nur einen Teil der Arme und der Brust freiläßt. Das linke Bein ist Standbein, das rechte etwas nach vorwärts gesetzt. Die Haltung, die ganze Auffassung ist die denkbar einfachste. Und daher hat dieser Christus wohl den großen Eindruck weithin verursacht. Man hat die Armgeste, die Thorwaldsen wahrscheinlich aus plastischen Rücksichten gewählt hat, als die charakteristische Bewegung des Erlösers gedeutet, der die Arme öffnet, um die Mühseligen und Beladenen darin aufzunehmen. Edel, rein und keusch ist die Auffassung, aber sie läßt Kraft, Größe und Wärme vermissen. Es ist wohl ein Christus der Liebe und Verzeihung, aber kein Christus, der das Kreuz auf sich nimmt, um durch die selbstgewählte Tat des Leidens die Welt zu erlösen! — Von ähnlich schlichter Auffassung erfüllt sind die Flachrelief-Medaillons mit der Darstellung von Tag und Nacht (Fig. 33 u. 34). Diesmal war das Problem einfacher, und der Künstler war ihm daher eher gewachsen. Sein antikischer Flachreliefstil macht sich hier in günstigster Weise geltend. Die Kompositionen ordnen sich glücklich dem Rund ein. Tag und Nacht sind durch fröhlich ausladende Bewegungen dort, durch ängstliches Zusammenkauern hier charakteristisch unterschieden. Seine monumentalste Schöpfung aber gelang dem Künstler im „Löwen von Luzern“

(Fig. 35). Am 10. August 1792 waren die Schweizer Gardisten bei der Verteidigung der Tuilerien treu und tapfer gefallen. Zu ihrem Gedächtnis ward im Jahre 1820 ein Monument errichtet. In die Felswand hinein komponierte Thor-



Fig. 33 Der Tag von Thorwaldsen (Zu Seite 48)



Fig. 34 Die Nacht von Thorwaldsen (Zu Seite 48)

waldsen eine Darstellung des auf den Tod verwundeten Schweizer Löwen, der sterbend noch mit seiner rechten Pratze das bourbonische Wappenschild schützt. Der Künstler bewährte damit wiederum sein großes Geschick in der Anpassung der Umrißlinien an einen gegebenen Raum in geradezu glänzender Weise. Von der dunklen Felsenhöhle hebt sich der Löwe in wirkungsvoller Helligkeit ab. In einer für unsere Empfindung zu stark anthropomorphisierenden Weise ist der Schmerz des sterbenden Löwen in dem gramverzerrten Kopf zum Ausdruck gebracht. Das Ganze trotzdem eine vortreffliche Leistung.

Thorwaldsens Einfluß äußerte sich in lokal zwiespältiger Weise und blieb nicht auf die Plastik allein beschränkt. In Kopenhagen wurde er nicht nur von Bildhauern nachgeahmt, sondern er verhalf mittelbar auch der Kunstindustrie zum Aufschwung. Den hauptsächlichsten Einfluß übte er aber in Rom auf römische, dänische und deutsche Bildhauer aus, von welch letzteren *Rudolf Schadow,* der Schöpfer der Sandalenbinderin und der Spinnerin, *Paul Wolf,* der Schöpfer des Fischerknaben in Potsdam, namentlich aufzuführen sind. Unter seinen unmittelbaren Schülern versuchte der aus Bremen stammende *Herm. Freund* († 1840) mit selbständiger Begabung die Gestalten der nordischen Sage in den Kreis der Bildnerei zu



Fig. 35 Der Löwe von Luzern von Thorwaldsen

ziehen, wie besonders der große Ragnarökrfries im Schloß Christiansborg zu Kopenhagen beweist, während der Schleswiger *Bissen* (1798—1868) sich mehr den antiken Stoffkreisen zuwandte und außerdem manch tüchtiges Bildnis hervorbrachte.

Deutschland

Innerhalb der klassizistischen Plastik Deutschlands nahm die Berliner Schule die erste Stelle ein und an ihrer Spitze stand *Gottfried Schadow*[1] (1764—1850), ein Stockpreuße, ein Urberliner. Gerade die Eigenschaften, welche den Preußen und im besonderen den Berliner charakterisieren: Verständigkeit, Nüchternheit, scharfer kritischer Sinn — gerade diese sonst künstlerischer Produktion entgegenstehenden Eigenschaften waren es, die seiner angeborenen Genialität trefflich zustatten kamen. Natürlich mußte auch er der Überstiegenheit der Zeit Tribut zollen, und zwar, da seine Geburt noch tief in das 18. Jahrhundert zurückreicht, sowohl der scheidenden Rokoko- als auch der beginnenden klassizistischen Zeit. Was ihn aber unter seinen meißelnden Zeitgenossen auszeichnet, ist, daß sich neben diesen Einflüssen und stärker als sie alle ein urkräftiger Wirklichkeitssinn bei ihm geltend machte. Je nach augenblicklicher Beeinflussung durch Milieu und Persönlichkeiten, aber auch je nach dem Charakter der Aufgabe, die er zu lösen hatte, hat er barock oder klassizistisch stilisiert oder endlich schlechthin die Natur nachgebildet. Sein in der Dorotheenkirche zu Berlin aufgestelltes Monument eines im Kindesalter verschiedenen natürlichen Sohnes Friedrich Wilhelms II., des Grafen von der Mark, den jenem die Rietz, alias Gräfin von Lichtenau, geboren hatte, das erste Werk, mit dem Schadow hervortrat, mutet uns bei flüchtiger Betrachtung wie eine bombastische Barockschöpfung an. Der Knabe ist antikisch gewandet, ein Helm ist unter sein Kissen geschoben, ein Schwert ihm in die Hand gegeben. Aber die Glieder und Gesichtszüge des Toten, der wie ein Schlafender aufgefaßt ist, sind von einer solchen Poesie des Schlafes erfüllt, wie sie weder dem ausklügelnden Verstande, noch der Begeisterung für die Antike zu Gebote steht, sondern einzig und allein der treuen und liebevollen Beobachtung des wahrhaftigen Lebens. Für sein nächstes Hauptwerk, die Quadriga auf dem von Langhans erbauten Brandenburger Tor zu Berlin (vgl. S. 62), hat Schadow sowohl die antiken Rosse aus Stein und Metall als auch die lebendigen der römischen Aristokratie studiert. Seinen Zeitgenossen Blücher, dem er in Rostock ein Monument zu errichten hatte, hat er auf Anraten Goethes mit einem Löwenfell auf der Brust bekleidet und sich so schließlich jenem damals Gewaltigsten auf geistigem Gebiete gebeugt, nachdem er vorher dessen krankhaft klassizistische Ansichten wacker bekämpft und für die Darstellung großer Männer in der Zeittracht die triftigsten Gründe angeführt hatte. So schwankte selbst ein Schadow hin und her oder vielmehr, so ließ er sich durch Dareinreden Anderer von dem für ihn allein richtigen Wege abdrängen. Wenn er aber diesen Weg beschritt, so war er wirklich groß, so schuf er bleibende Werke. Dies geschah, als er den Statuen fridericianischer Feldherren auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin, welche sein Lehrer *Tassaert*, ein aus Paris nach Berlin übergesiedelter niederländischer Naturalist, geschaffen hatte, einige neue hinzufügen durfte, den „Zieten aus dem Busch“ und den „Alten Dessauer“. Beide sind ohne äußerlich prunkhaftes Hinzutun, aber mit vollständiger Beherrschung der Kunstmittel so aufgefaßt und dargestellt, wie sie gelebt haben und wie sie in

[1]) Vgl. die Zeichnungen Schadows in Faksimile-Nachbildungen. Berlin 1886, und G. Schadows Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke. 2. Auflage. Stuttgart 1890. — *Ferdinand Laban*, Joh. Gottfried Schadows Thonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preußen in der kgl. Nationalgalerie. Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen. 24. Band, Seite 14.

der Volksphantasie fortleben. Daher sprechen diese Monumente auch unmittelbar zum Volke. Der alte Dessauer, der strenge Exerziermeister, nimmt die denkbar schlichteste Haltung ein. Er umkrampft mit der Rechten seinen Kommandostab und mit der Linken den Griff seines Degens. Zieten ist als der „Joachim Hans von Zieten, Husarengeneral“, als der „Zieten aus dem Busch“ aufgefaßt (Fig. 36). Den „Busch“ verkörpert ein Baumstamm, an den sich der General mit übereinander geschlagenen Beinen anlehnt. Er stützt das Haupt in die Hand und lugt scharf in die Ferne hinaus, um den geeigneten Moment zum Aufsitzen und Dreinschlagen zu erspähen.“ Die sich daraus ergebende Haltung des Helden bot dem Künstler Gelegenheit, die leidige Repräsentationsstellung der Durchschnittsdenkmäler gegen eine solche einzutauschen, die reichen plastischen Gehalt ermöglicht. So lebendig wie die Statue des Helden selbst sind die Reliefs, welche sich um den Sockel seines Denkmals herumziehen und sein Husarenleben erzählen (Fig. 37). Hatte Schadow für die Quadriga antike Pferdeplastiken und römische Aristokratenrosse studiert, so klagte er jetzt in komischer Betrübnis darüber, daß seine Künstlerwerkstätte von Soldaten und Husarengäulen nicht leer werde, da er diesen wie jenen aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur die für die Kunst brauchbarsten Bewegungen abzuschauen trachten müsse. Dieses aber ist ihm gelungen! Dabei sind die schwierigsten Verkürzungen der lebhaft bewegten Scenen glücklich in einen vorzüglichen Reliefstil hineingezwungen, dem Helden stets eine beherrschende Stellung eingeräumt. Und dieser Soldatenbildner und Bildniskünstler Schadow, der auch der Stadt Wittenberg ihren Luther modelliert hat, war so weit davon entfernt, in Porträts und Soldaten aufzugehen, war so ganz Künstler, daß er — nicht etwa um auch einmal wie andere klassizistische Bildhauer eine Venus hinzustellen, sondern aus reiner Freude an der Schönheit und an der Natur ein nacktes Mädchen modellierte, das sich auf seinen Kissen wohlig dehnt (Paris, Louvre). Auf der gleichen Grundauffassung beruht auch das berühmte steinerne Doppelbildnis der Prinzessinnen im Königlichen Schlosse zu Berlin (Fig. 38). Die beiden stehen ruhig da, schmiegen sich aneinander und umschlingen sich mit den einander zugekehrten Armen. Der Künstler hat das hochgegürtete und eng anliegende „antikische“ Gewand, das damals tatsächlich getragen wurde, noch mehr der Antike genähert. Und in *dem* Sinne ist die ganze Auffassung gehalten. Sie steht zwischen schlichter Naturwiedergabe und antiker Stilisierung just in der Mitte. Gerade in diesem Werk tritt das spezifisch Klassi-



Fig. 36 Zietendenkmal von Schadow auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin

zistische auch des Schadow ebenso kräftig wie glücklich hervor. Die antiken Einflüsse sind völlig frei verwertet. Keine antike Statue, kein Relief ließe sich als direktes Vorbild nachweisen. Höchstens erinnert die Haltung der Kronprinzessin ein wenig an die römische Triumphalstatue einer Germanin in Florenz (Abb. z. B. Stacke, Deutsche Geschichte, Velhagen & Klasing. Bd. I, pag. 50/51). Es wäre um so begreiflicher, daß sich Schadow dadurch hat anregen lassen, als jene Statue nach der Überlieferung die mythenumwobene Thusnelda, die hehrste Verkörperung deutscher Weiblichkeit darstellen soll. Denn sicherlich suchte der Künstler alles zu tun, um der Liebe und Verehrung, mit der er, wie jeder Preuße, zu dem Herrscherhause emporsah, lebendigen Ausdruck zu verleihen. Der eigenartig rührende Zug, der am Markmonument so sympathisch berührt, kehrt hier in höchster Steigerung und Verfeinerung wieder. Die Kronprinzessin ist innerhalb der Gruppe deutlich als Hauptfigur charakterisiert. Sie ist höher gewachsen, hebt das Haupt — mit dem für Luise charakteristischen Halstüchlein — vornehm empor, steht ein wenig vor der Schwester, diese überschneidend. Die Gewandfalten rinnen an ihrem edlen Körper senkrecht herab und lassen die Formen kräftig durchscheinen. Mit der lässig herabhängenden Rechten rafft sie das Kleid. Die Linke legt sie der Schwester, der Prinzessin Louis, um den Hals. Deren Gewandgefältel ist reicher, aber knittriger und kleinlicher, ihre Haltung unruhiger, ihre Bewegungen sind zierlicher, ihr Abwärtsschauen ist von holdestem Liebreiz erfüllt. Beide Prinzessinen sind im Verhältnis zueinander ähnlich charakterisiert wie die Goetheschen Leonoren. — Von Schadow werden auch die Handzeichnungen, Radierungen und Litho-





Fig. 37 Sockelreliefs vom Zietendenkmal Schadows auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin (Zu Seite 51)

graphien gerühmt. Doch nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch und der Berliner Akademiedirektor Schadow war eine volle, ganze Persönlichkeit. Mit starker Hand hat er die Zügel seines Regiments straff geführt, aber auch zur rechten Zeit ein humorvolles Wort gefunden und dem Würdigen gegenüber gütige Nachsicht walten lassen — „der alte Schadow“.



Fig. 38 Kronprinzessin Luise und Prinzessin Louis von Schadow

„Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen.“ Dieser harte, billige Berliner Witz charakterisiert vortrefflich das Verhältnis, das sich zwischen Schadow und dem aus seiner Schule hervorgegangenen Nachfolger allmählich entwickelte. Aber für die Gegenwart hat jener Witz seine Richtigkeit verloren. Schadow beginnt wieder Rauch zu überstrahlen, nachdem er jahrzehntelang von ihm verdunkelt worden ist.

Christian Daniel Rauch (1777—1857) hat sich wie Carstens und Winckelmann aus dunkeln, trüben Verhältnissen zum Licht, zu einem geistigen Dasein, zu Freiheit und Künstlerruhm emporringen müssen.[1] Wie Carstens hat auch er, ehe er sich der Kunst widmen konnte, lange schwere Jahre einem anderen Berufe dienen, er sogar im eigentlichen Sinne des Wortes d i e n e n müssen. Als Sohn eines Kammerdieners im Waldeckschen geboren, hat er selbst sieben volle Jahre als Kammerdiener Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zugebracht! — Aber schon vorher und während dieser Zeit hat er sein angeborenes Talent unablässig weiter gebildet, ja sogar als Kammerdiener die Kunstausstellung beschickt. Endlich, als er bereits das 27. Jahr vollendet hatte, schlug ihm die Stunde der Befreiung. Von seinem gnädigen König, dem er zeitlebens, auch als er zu hohem Künstlerruhm emporgestiegen war, ein dankbares, für beide gleich ehrendes Andenken bewahren sollte, ward er mit einer Pension nach Rom geschickt, wo sich ihm im Umgang mit Wilhelm von Humboldt der Gesichtskreis erweiterte und die Seele erhob, wo sich die damals berühmtesten Bildhauer seines Talents liebevoll anerkennend und fördernd annahmen. So entwickelte

[1]) *Fr.* und *K. Eggers,* Chr. Rauch. Berlin 1873—1890. 5 Bde., im Schlußband Nachbildungen sämtlicher Werke des Meisters. — *K. Eggers,* Rauch. Berlin 1891. — *Hans Mackowsky,* Das Friedrichs-Denkmal zu Berlin nach den Entwürfen Schinkels u. Rauchs. Berlin 1894.

er sich glücklich weiter. Und als nun von seiten Friedrich Wilhelms III., der erst an Thorwaldsen und Canova gedacht hatte, schließlich aber doch auf seinen ehemaligen Kammerdiener zurückgekommen war, der Auftrag an ihn erging, der frühverstorbenen Königin Luise ein Denkmal aus edlem Marmorstein zu meißeln, führte er diesen Auftrag so glänzend aus, daß er nicht nur damals die Herzen im Sturm mit sich fortriß, nicht nur mit einem Schlage zum berühmten Künstler ward, sondern sich auch für immer einen Platz in der Künstlergeschichte, für immer einen Platz im Herzen des Preußenvolkes gesichert hat. Und fürs Volk schaffen, das Volk erfreuen, erheben, begeistern, das war Rauchs Ziel, wie es dasjenige seiner Zeitgenossen, des Baumeisters Schinkel und des Malers Cornelius war. Darin unterschied sich Rauch von Thorwaldsen und Schadow. Thorwaldsen kam es im letzten Grunde auf Schönheit, Schadow auf Wahrheit, Rauch auf sittliche Erhebung an. Dieser Standpunkt galt ihm und seiner Gefolgschaft, wie es sein



Fig. 39 Die Königin Luise von Rauch im Mausoleum zu Charlottenburg

Schüler Rietschel deutlich ausgesprochen hat, als der höhere. In Rauchs Wirksamkeit kam der Einfluß der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen auf die Bildnerei zum vollen Durchbruch. Der mit allen Organen an der Natur hangende Schadow hat nur ganz allmählich, Schritt für Schritt den klassizistischen Tendenzen Goethes nachgegeben. Daraus erklärt sich seine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Naturalismus. Rauch hat auch eine solche Mittelstellung eingenommen, aber sie war in entgegengesetzter Weise begründet. Er fühlte durch und durch klassizistisch, aber sein König und Besteller verlangte schlichte Naturwiedergabe. Als Rauch die Königin Luise modellierte, rang der König unablässig mit dem Künstler, daß dieser nicht eine kalte antikische Idealfigur, sondern die verstorbene Fürstin, seine liebe Frau in ihrer menschlichen Güte und in ihrem seltenen Seelenadel zur Darstellung brächte. Und so ist's denn auch geschehen (Fig. 39). Die Liegende ist antik aufgebahrt auf antikisierendem Sarkophag und

antikisch gewandet, aber es ist doch keine Ariadne und keine Diana, sondern die einzige Königin Luise. Für die Aufgabe, die ihm mit dem Monument der toten, als Schlafende darzustellenden Königin gestellt wurde, war Rauch gerade der rechte Mann. Dasjenige Maß von Naturwahrheit, das auch er seinem Klassizismus beizumischen beliebte, reichte für eine solche Aufgabe gerade aus. Und andererseits kamen die Hoheit und der Adel seiner Auffassung gerade dem Monumente der toten Königin zustatten. Für dieses ward ein eigenes Mausoleum in Charlottenburg errichtet, noch heutigen Tages das Wallfahrtsziel für Männer und Frauen aus allen Teilen der Monarchie. Rauch hat das Luisen-Monument noch einmal in vereinfachter Form für Potsdam wiederholt. Er soll sich ferner in einem Denkmal der Königin von Hannover für das Mausoleum zu Herrnhausen selbst übertroffen haben. Trotzdem hat dieses natürlich nicht dieselbe Berühmtheit erlangen können, wie das Monument der gefeierten Königin von Preußen. Tatsache ist, daß Rauch in keinem einzigen Werke so fortlebt, wie in dem Charlottenburger Grabmal.

Er hat ferner im Auftrage seines Königs einige Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst und Bülow in Marmor zu beiden Seiten der Berliner Hauptwache (Fig. 40) und gegenüber auf dem Opernplatz Blücher zwischen York und Gneisenau in Bronze ausgeführt. Der Marschall Vorwärts, mit dem linken Fuß auf einem Geschützlauf, den Degen in der Rechten ist als der alte Haudegen charakterisiert. Aber ein solcher Vorwurf lag dem schönheitsdurstigen, zur hohen Bildung hindurchgedrungenen Kammerdiener nicht zum besten. Was Wunder daher, daß sich der „Marschall Vorwärts“ von Rauch mit dem „Alten Dessauer“ und dem „Zieten aus dem Busch“ von dessen Lehrer Schadow nicht vergleichen läßt. Wesentlich anders steht es mit dem Schlachtendenker Bülow und gar mit dem Organisator Scharnhorst. Hier hatte es Rauch mit hohen geistigen Potenzen zu tun, hier fühlte er sich unmittelbarer ergriffen. Gerade Scharnhorst ist eine Prachtfigur von scharf ausgesprochener individueller Charakteristik. In schlichtem Kontrapost steht er da, hält in der Linken eine Rolle, die Heerordnung, und spricht



Fig. 40 Die Hauptwache „Unter den Linden“ zu Berlin von Friedrich Schinkel mit den Denkmälern Bülows (links) und Scharnhorsts (rechts) von C. Rauch (Zu Seite 55 u. 66)

ernsten Angesichtes mit erhobener Rechten, gleichsam belehrend, zum Volke. Vortrefflich rahmen die beiden Monumente Scharnhorsts und Bülows die Wache ein, gerade wie diese ihnen wiederum zum sicheren Stützpunkt dient. Helden und Haus bilden zusammen den kräftigsten Ausdruck preußischer Wehrhaftigkeit, Architektur und Plastiken sind aus einer wahrhaft vorhandenen lebendigen nationalen Kraft hervorgegangen, deren völlig adäquaten künstlerischen Ausdruck sie repräsentieren — trotz aller klassizistischen Stilisierung. Wenn Schadow der nachgeborene Verherrlicher der fridericianischen Heldenepoche gewesen war, so war Rauch derjenige der Befreiungskriege. Von Bedeutung, wenn auch nur von sekundärer Bedeutung, war hier wieder die Kostümfrage. Schadow hatte trotz Goethe das Zeitkostüm gewählt. Rauch mußte es seinen Helden anlegen, weil's der König so befahl. Während aber nun Schadow schlecht und recht die fridericianischen Generale tatsächlich so kleidete, wie sie sich getragen hatten, ließ Rauch die Beinkleider sich so eng an dem Körper anlegen und in solche Falten legen, wie wenn sie in Wasser aufgeweicht worden wären. Und tatsächlich wurden damals in Wasser aufgeweichte Stoffe zu Modellstudien benutzt. Ferner ließ Rauch seine Helden barhaupt erscheinen, woran niemand Anstoß nehmen wird. Endlich fügte er dem Zeitkostüm eine Art antiken Mantels hinzu. Er tat es, um die unruhig auseinanderfließenden Linien der modernen Kleidung kräftig zusammenzufassen, er tat's aber auch aus klassizistischer Neigung. Den Organisator Scharnhorst kleidet der antike Philosophenmantel, denn er ist eben ein Stück Philosoph gewesen. Aber was soll die Toga einem Blücher?! — In demselben Jahre 1820 wie das Berliner entstand auch Rauchs Breslauer Erzbild des Fürsten Blücher, das diesen im Anschluß an eine Zeichnung Schadows in vorstürmender Bewegung darstellt. Auch war Rauch weit über die Grenzen der preußischen Monarchie hinaus als Porträtplastiker tätig. So schuf er eine Marmorstatue des Kaisers Alexander von Rußland. Ferner für München das von Stiglmayer in Erz gegossene Monument Max Josephs I. auf dem nach diesem Fürsten genannten Platz vor dem Hoftheater. Der erste bayerische König ist in der ganzen Leutseligkeit, die für ihn charakteristisch war, dargestellt, wie er vom Thron herab den Arm dem Volk entgegenstreckt. Die Sockelreliefs verkörpern die vier lebendigen Mächte, von denen die Wohlfahrt und die Bedeutung des Königreichs abhängt: Landwirtschaft, Kunst, Verfassung und Eintracht der Konfessionen. Die Verteilung von Sitzfigur, Sockel und Denkmalsbasis ist leider eine sehr unglückliche, äußerliche, schlecht abgewogene. Das Denkmal macht von vorn und von der Seite einen gleich ungefügen Gesamteindruck.

Endlich machte sich in Rauchs Schaffen ein bedeutsamer Kulturfortschritt der ganzen Zeit geltend. Neben das Fürsten- und Feldherren-Denkmal trat damals dasjenige des Mannes aus dem Volke, der Großes erreicht hatte. So verfertigte Rauch für Königsberg einen Kant, für Nürnberg einen Dürer, für Halle ein Erzbild des Kinderwohltäters und Waisenhausstifters Aug. Herm. Franke, der, in eine überlange Schaube im Geschmack des Reformationszeitalters gehüllt, charakteristischerweise von zwei Kindern begleitet ist, die er sichtlich belehrt und sittlich erhebt. Es scheint aber, daß Rauch nur die Porträtfiguren derjenigen, die er persönlich kannte, liebte, bewunderte, mit denen er fühlen und empfinden konnte, mit persönlichem Leben zu erfüllen und nur in deren Darstellung sein ganzes Können zu enthüllen vermochte. Wirkt schon der Waisenhausstifter Franke trotz der begleitenden Kindergestalten herzlich kühl, so muß das Standbild unseres größten deutschen Künstlers Albrecht Dürer in Nürnberg eine völlig verfehlte Leistung genannt werden. Da ist keine Spur Nürnberger Lokalkolorit, kein Hauch vom Geiste der tief erregten Reformationszeit, kein Körnlein von der individuellen Persönlichkeit Dürers! — Es ist nur eine kalte gleichgültige Erzfigur, die wohl die geringe stoffliche Charakteristik mit der Plastik der ganzen damaligen Zeit

gemein hat, aber nichts von den besonderen Gaben Rauchs erkennen läßt. Wie hätte auch zu dem herzlieben, urdeutschen, gedankenvollen Nürnberger Meister der so ganz anderen Zielen nachjagende Berliner Klassizist ein wahres inneres Verhältnis gewinnen sollen?!

Rauch hat sich nur einmal auf das Gebiet der Romantik begeben, und zwar mit erstaunlichem Glück, in der kleinen Statue der Jungfrau Lorenz von Tangermünde, die auf dem Rücken eines Hirsches hingestreckt liegt. Seinem ganzen Wesen nach aber war er in stilistischer Hinsicht Klassizist, in menschlicher ein Herold des preußischen Waffenruhmes. Wie Schadow neben seinen fridericianischen Generälen ein Prinzessinnen-Monument, ein spinnendes und sogar ein nacktes Mädchen modellierte, so formte Rauch neben den Helden der Befreiungskriege weibliche Idealgestalten, Kranzwerferinnen, Viktorien, allerdings nicht nur aus kräftigem Naturgefühl und lebendiger Formenfreude heraus, sondern mit der ausgesprochenen Absicht, tatsächlich Viktorien zu bilden, allegorische Gestalten, in denen sich die Idee des Sieges verkörpern sollte.



Fig. 41 Die Amazone von A. Kiss auf der Treppenwange vor dem Alten Museum zu Berlin (Zu Seite 60)

Während nun die Helden der Freiheitskriege durch Rauch, die Helden Friedrichs des Großen durch Schadow und dessen Vorgänger in Berlin verewigt worden waren, war dem großen Könige selbst immer noch kein Denkmal geworden. Es lag dies wahrlich nicht an einem Mangel an Begeisterung, vielmehr daran, daß man sich nicht darüber einigen konnte, wie man dieser Begeisterung am besten Ausdruck verleihen, wie man etwas des einzigen Königs Würdiges, etwas seiner Bedeutung Adäquates schaffen könnte. Die abenteuerlichsten Pläne tauchten auf. Statt daß man darauf ausging, ein Denkmal zu schaffen, von dem seines Geistes ein Hauch ausgehen könnte, war man zu sehr auf äußerliche Großartigkeit erpicht. Man stellte sich in Gedanken und in Entwürfen den alten Fritz zu Pferd in römischem Kostüm wie einen zweiten Mark Aurel vor, man dachte sich ihn sogar als Triumphator auf der Quadriga, man erdrückte ihn selbst unter der Macht umgebender Architekturen. Alle diese tollen Ausgeburten humanistischer Überbildung wies der schlichte Sinn Friedrich Wilhelms III. entschieden ab. Er wünschte den alten Fritz in dem allein seiner würdigen Zeitkostüm mit dem Krückstock in der Hand und dem Dreispitz auf dem Kopf dargestellt. Und auch Friedrich Wilhelm IV., der Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern, schloß sich in diesem Punkte der allein richtigen Ansicht seines



Fig. 42 Das Denkmal Friedrichs des Grossen von Rauch „Unter den Linden“ zu Berlin (Zu Seite 58)

Vaters an. So ward dem großen König sein Kleid gerettet. Aber man vermochte sich nicht damit zufrieden zu geben, den König allein darzustellen, vielmehr wünschte man ein plastisches Bilderbuch zu erhalten, das den Titel führen könnte: Friedrich und seine Zeit, und in dem der große König als Mittelpunkt und Herrscher zu figurieren hätte. In diesem Sinne hat Rauch in den Jahren 1839—51 das Friedrichs-Denkmal geschaffen. Die Gesamtkomposition gleicht der des Münchener Monumentes Max Josephs I., nur ist sie ungleich glücklicher in der Silhouette, in der Verteilung der Massen und ganz besonders darin, daß an Stelle des Thrones, der wie eine schwere Masse auf dem Ganzen lastet, das Pferd getreten ist, zwischen dessen Beinen der Himmel hindurchscheint, wodurch der Eindruck des Luftigen und Freien erreicht wird.

Oben auf hohem Postament sieht man den König einherreiten. Um den Sockel drängen sich im oberen Stockwerk allegorische, im unteren historische Gestalten, die letzteren allerdings, und unter ihnen wieder die Militärs, in überwiegender Mehrzahl. Selbst einem Lessing und gar einem Kant hat man nur ein bescheidenes Plätzchen unter dem Schweif des königlichen Rosses angewiesen, worüber unter den Gebildeten bei der Denkmalsenthüllung — und wohl auch nicht ganz mit Unrecht! — allgemeine Empörung herrschte. An den vier Ecken des Postaments reiten gleichsam vier Reiter heraus, des Königs hauptsächlichste kriegerische Helfer: Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich, Zieten und Seydlitz. Bei dieser Fülle von Figuren war es schwer, das Ganze kompositionell einheitlich zu gestalten und es der Figur, im besonderen dem Kopfe des Königs unterzuordnen. Das erstere ist Rauch gelungen, das letztere nicht ganz. Man vergleiche mit Rauchs Friedrich dem Großen Schlüters Großen Kurfürsten. Hier sind jene beiden schwierigen Probleme glänzend gelöst.

Hier ist der Sockel niedriger, der Figuren sind weniger, vor allem aber war die Gestaltungskraft des Künstlers größer. Um von den klassischen Reitermonumenten der italienischen Renaissance ganz abzusehen, so reicht Rauchs Standbild an dasjenige Schlüters so wenig heran, wie es sämtliche später geschaffenen Reitermonumente preussischer Fürsten in Berlin übertrifft. An der Formengebung ist im einzelnen mehr die Schönheit und Ausgeglichenheit, als Kraft und Originalität lobend hervorzuheben. Ganz besonders tritt dies bei dem königlichen Reiter und seinem Rosse hervor. Das Pferd des Königs ist echt klassizistisch empfunden, ein langschwänziger, stolz und dennoch kreuzbrav einherschreitender, mit prachtvollem Halsaufsatz versehener Paradegaul, der seine Abkunft von der Antike keinen Zoll breit verleugnet. Und wie steht's mit dem König selbst? —



Fig. 43 Das Mozartdenkmal in Salzburg von Schwanthaler (Zu Seite 61)

Einem Scharnhorst war Rauch gewachsen, mit dem Grabmal der Königin Luise hat er sein Bestes gegeben, aber an einen Friedrich hat er denn doch nicht herangereicht. Das ganze Monument ist zu sehr trocken beschreibende, zuwenig künstlerisch gestaltete Geschichte. Zuviel Genre, zuwenig Heroendarstellung. Zuviel „alter Fritz“, zuwenig „Friedrich der Große“. Aber auch als „alter Fritz“ ist der König gar kühl und reflektiert dargestellt. Er entbehrt völlig des Humors, überhaupt der Originalität, die wir an ihm bewundern. Rauch vermochte nur ein äußeres Abbild des Königs in Bronze vor uns aufzurichten, aber nicht dessen beherrschende große Persönlichkeit gleichsam geistig neu zu erzeugen und in einer für alle künftigen Geschlechter gültigen Weise im Bildwerk zu gestalten. Diese Tat blieb einem Größeren vorbehalten: Adolf Menzel.

Neben Rauch war in Berlin *Friedrich Tieck* (1776—1851) als Bildhauer tätig, der in durchaus antikisierender Anschauung wurzelte und in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses fortlebt. Zu den hervorragendsten aus Rauchs Werkstatt hervorgegangenen, zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft durchgedrungenen Bildhauern der Berliner Schule zählen *Friedrich Drake* (1805—82), dessen Reliefs am Standbild Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten bei Berlin voll naiver Anmut sind, andre tüchtige Werke sind der Melanchthon in Wittenberg, Schinkel in Berlin und die Reliefs am Beuthdenkmal ebendort, Justus

Möser zu Osnabrück, Johann Friedrich der Großmütige zu Jena, vor allem das Reiterbild Kaiser Wilhelms auf der Rheinbrücke der Eisenbahn zu Köln. *Schievelbein* († 1867), der besonders in der Reliefkomposition einen Reichtum von Phantasie entfaltet, so in dem großen Friese, Pompejis Untergang darstellend, im Neuen Museum, in dem Relief an der Brücke zu Dirschau, außerdem von ihm eine der besten Marmorgruppen der Schloßbrücke zu Berlin und der Entwurf zum Postament der Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. für Köln; *Bläser* († 1874), von dem die wirkungsvollste der Marmorgruppen auf der Schloßbrücke herrührt, ferner das Reiterbild Friedrich Wilhelms IV. für die Rheinbrücke zu Köln, das Standbild Frankes für Magdeburg, ein Fries an der Brücke zu Dirschau und das Reiterbild Friedrich Wilhelms III. für Köln, unter seinen liebenswürdigen Statuetten ist die „Gastfreundschaft" der Berliner Nationalgalerie erwähnenswert; *A. Fischer*



Fig. 44 Das Donau-Main-Denkmal bei Erlangen von Schwanthaler

und *Franz* mit ihren Gruppen für den Belleallianceplatz; der frühverstorbene *Hagen* mit den Reliefs am Thaerdenkmal; und in der Tierbildnerei *A. Kiss* († 1865), der es in seiner den Panther bekämpfenden Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums zu Berlin verstanden hat, klassizistische Form und frische Naturbeobachtung zu einem harmonischen Kunstwerk zu verbinden, ganz besonders die aus dem Kampf resultierenden bewegten Umrißlinien zu einer geschlossenen Silhouette zusammenzuzwingen (Fig. 41). Von ihm rührt auch der hl. Michael im Hofe des Berliner Schlosses her. Neben August Kiss ist *Albert Wolff,* der Schöpfer des der „Amazone" gegenüber aufgestellten „Löwenkämpfers", zu erwähnen und *Th. Kalide,* welcher durch eine „Bacchantin auf dem Panther" berühmt wurde.

In München entspricht dem Berliner Rauch der reichbegabte *Ludwig Schwanthaler* (1802—48). Mit fast unerschöpflicher Phantasie begabt, hat dieser Meister in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben gelöst, indem er den meisten der unter König Ludwig I. entstandenen Gebäude ihren plastischen Schmuck

gab. Eine solche Aufgabe mochte vielleicht lockend sein, aber sie läßt sich doch mit der Rauch gestellten nicht vergleichen. Rauch hatte Helden darzustellen, die sich vom Hintergrund der ruhmreich kriegerischen Vergangenheit eines ganzen Volkes strahlend abhoben, die dem ganzen Volke ans Herz gewachsen waren. Er konnte daher aus dem Volke heraus und fürs Volk schaffen. Schwanthaler mußte sich damit begnügen, den kunsthistorischen Liebhabereien eines Königs, an denen dessen Volk keinen inneren Anteil hatte, zu dienen.[1]) Wenn Schwanthaler, der Erbauer der Burg Schwaneck[2]) am Ufer der rauschenden Isar, wie in seinem Leben, so auch in seiner Kunst, gelegentlich romantischen Anschauungen gehuldigt, seine Stoffe wohl ebenso häufig der nordischen wie der antiken Mythologie entnommen hat, so war seine Formensprache dennoch eine im wesentlichen klassizistische. Aber er handhabte den antiken Stil nicht mit derselben Feinheit und Geschmeidigkeit wie Rauch, eine breite altbayerische Derbheit stand ihm im Wege. Seine Gestalten haben etwas Klotziges, Klobiges, Ungefüges und dabei Leeres in Form und Bewegung (Fig. 43). Aber alle diese Schwächen werden gemildert durch einen rührenden Zug von Naivetät, den Schwanthaler, man möchte sagen: gegen seinen eigenen klassizistischen Willen aus seinem Gemüte heraus seinen Gestalten verleihen mußte (Fig. 44). Sein bekanntestes Werk, die Bavaria, auf der nach dem Künstler benannten Schwanthalerhöhe in München zeigt von diesem seinem größten Vorzug gerade am wenigsten. Es ist ganz erfüllt von dem Streben nach Monumentalität, das so wenig wie dem Künstler selbst der von ihm verkörperten Bavaria zustatten kam. Das Wesen des Bayerlandes läßt sich überhaupt nicht in monumentaler Weise künstlerisch verkörpern, nicht monumentalisieren, sondern es verlangt eine liebevoll individualisierende, eine intime Charakteristik. — Eine zahlreiche Schule hat sich aus der Werkstatt Schwanthalers entwickelt. Die begabteren Künstler wie *Schaller*, der fein empfindende *Widmann* und *Brugger*, sowie *Zumbusch*, durch sein vorzügliches Denkmal für König Max II. bekannt, haben mit Erfolg eine sorgfältigere Durchbildung in der Münchener Plastik eingeführt. *M. Wagmüller* († 1882) und andere sodann eine freiere, mehr malerische Richtung eingeschlagen. Schwanthalers Einfluß wurde namentlich auch nach Wien verpflanzt, wo *Hans Gasser* sich durch sinnige Begabung auszeichnete und *Fernkorn* († 1878), ein Schüler Schwanthalers, mehrere monumentale Arbeiten, besonders die energisch bewegten Reiterbilder des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen ausführte. In Wien hat ferner *Franz Zauner* (1746—1822) ein Standbild geschaffen, das Joseph II. in antiker Tracht zu Pferd darstellt.



Fig. 45 Ariadne auf dem Panther, von Dannecker. bei Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (Zu Seite 62)

Als selbständiger klassizistischer Bildhauer gilt der Schweizer *Alexander*

[1]) Vergl. das Nähere über Ludwigs Stellung als Kunstmäcen S. 72.

[2]) Noch heutigen Tages der Mittelpunkt eines schönen, alljährlich abgehaltenen Künstlerfestes, das nach seinem Stifter „Habenschadenfeier" genannt wird.

Trippel (1744—93), dessen Goethebüste durch ihre schlichte Grösse und durch die Hervorhebung des inneren Charakters statt der äußeren Porträtähnlichkeit berühmt ist. Den Einfluß Trippels hat in Rom, wohin er aus Paris gekommen war, der Stuttgarter *Johann Heinrich Dannecker* (1758—†841) erfahren. Dannecker ist der Schöpfer der Schillerbüste, welcher Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit" nachrühmte und der „Ariadne auf dem Panther" bei Herrn von Bethmann in Frankfurt am Main (Fig. 45).[1]) Das Problem, ein nacktes Weib mit einem Panther, auf dessen Rücken sie hingegossen daliegt, zu einer Gruppe zu verbinden, wurde damals häufig behandelt. Es taucht bei Kalide, es taucht auch sonst auf. Dannecker ist die schwierige Gruppenbildung vorzüglich gelungen. Besonders die Rückenansicht ist sehr glücklich. Der Panther, allein für sich betrachtet, ist eine ziemlich verwaschene und charakterlose Bildung. Ariadne eine sinnlich schöne und reiche Frauengestalt von vollen, aber gar zu kurzen und gedrungenen Formen, die genaue Naturbeobachtung ebenso vermissen läßt wie Größe der Auffassung. Es ist charakteristisch, daß die Gruppe mit Vorliebe bei künstlicher, rosaroter Beleuchtung gezeigt wird.

Baukunst

Deutschland

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Monumente, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereignis für die Geschichte der Architektur. Bis dahin hatte man die antiken Stile nur in der Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt worden waren. Erst jetzt erschloß sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen einfachen Schönheit. Erst jetzt fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins wirkliche Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* (1781—†841) war der Genius, der diese Mission vollbrachte. Sein hoher Sinn erfaßte die Formen der griechischen Architektur nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmäßigkeit er zu ergründen und in dessen Geist er neue großartige Schöpfungen zu komponieren wußte. Schinkel hat sich nicht aus eigener Kraft allein zu seiner hohen Künstlerstellung emporgeschwungen, sondern er hat tüchtige Vorgänger gehabt, die ihm wacker vorgearbeitet haben.

Der Berliner Baumeister *Gilly*[2]) versenkte sich mit demselben Feuereifer wie Winckelmann in die Schönheit antiker Kunst. Er studierte sie Tag und Nacht und fand darüber einen frühzeitigen Tod. Gilly hat keine bedeutenderen ausgeführten Werke hinterlassen, aber viele großartige, z. T. phantastische Entwürfe, deren einer den Anstoß geben sollte, daß sich Schinkel der Baukunst, und zwar der antikisierenden Baukunst widmete. Während Gilly in theoretischen Studien und maßlosen Entwürfen seinen Feuergeist frühzeitig verzehrte, hat *Johann Gotthard Langhans* (geb. †733 zu Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 zu Grüneiche bei Breslau) in ruhiger bedächtiger Arbeit das erste großartige Baudenkmal antiken Stiles in Berlin hingestellt: das Brandenburger Tor, begonnen 1793. Zwölf mächtige Säulen tragen das Dach, welches aus einer gewaltigen Attika besteht. Die Säulen sind mit dorischen Kapitälen bedeckt, ruhen aber auf Basen und sind

[1]) *Beyer-Boppard,* Danneckers Ariadne. Frkft. a. M. 1902.

[2]) Für die Baugeschichte von Berlin vgl. *Alfred Woltmann*, Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Baudenkmäler. Berlin o. J.

jonisch kanneliert. Sie stehen nicht frei, sondern die hinteren sind mit den vorderen seltsamerweise durch Wände verbunden. Das Ganze ist schließlich nur eine trockene Nachahmung der Propyläen zu Athen, aber dennoch ein Tor, das in Deutschland während der Epoche des klassizistischen Stiles seinesgleichen nicht finden sollte und das auch heutzutage noch, also nach einem vollen Jahrhundert dem Passanten dieselbe Achtung abnötigt, wie zur Zeit, als es errichtet wurde, weil es in seinen Verhältnissen ganz vorzüglich auf den Platz hinpaßt, für den es geschaffen wurde: ein in sich beruhendes Werk. Die Anbauten, welche das Brandenburger Tor rechts und links flankieren, gehören einer späteren Zeit an. Die Plastik, welche in maßvoller Weise über die Flächen des Tores verstreut ist, wurde unter der Leitung Gottfried Schadows gearbeitet. Nach dessen Modell wurde auch die Siegesgöttin in Metall getrieben, die auf einem Wagen mit vier weit gespannten Rossen eine vortreffliche Bekrönung des gesamten Tores bildet. Trotz dem eigentlich fernliegenden Gegenstande hat diese Viktoria dieselbe große Volkstümlichkeit bei der hauptstädtischen Bevölkerung erlangt, wie das Brandenburger Tor selbst, das man geradezu ein Wahrzeichen der Stadt Berlin nennen kann.

Karl Friedrich Schinkel selbst (1781—1841) ist, wie Winckelmann, aus einer kleinen brandenburgischen Stadt hervorgegangen.[1]) In dem freundlichen, anmutig von Seen und Wäldern umgebenen, nur drei Meilen von Friedrichs des Großen Musensitz Rheinsberg entfernten Neu-Ruppin wurde er im Jahre 1781 geboren. Wie so mancher andere Tüchtige, ist auch Schinkel aus dem deutschen Predigerhause hervorgegangen, das in seiner glücklichen Mischung von sittlichem Ernst und geistiger Bildung mit verhältnismäßig bescheidenen Einkünften und daher geringem Luxus eine besonders geeignete Bildungsstätte zu sein scheint. Aber gerade auf *Schinkels* spätere Kunst und ganze Weltanschauung dürfte das Predigerhaus von nicht zu unterschätzendem Einfluß gewesen sein. Schon als Knabe fühlte sich Schinkel wie zur Musik so auch zur bildenden Kunst hingezogen. Er verfertigte die Figuren und malte die Theaterdekorationen zu den Stücken, die eine ältere Schwester dichtete. Als dann der Sechzehnjährige nach Berlin kam, ließ ihn Gillys antikisierender Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz in heller Begeisterung auflodern. Nunmehr stand der Entschluß bei ihm fest, ein Baumeister zu werden, sich Gilly zum Lehrmeister und über Gilly hinaus dessen Lehrmeisterin, die Antike, auch zur seinigen zu erwählen. Von Gilly in die Lehre genommen, bringt er diesem eine glühende Verehrung entgegen. Nur mit Zittern soll er sich dem jugendlichen, nur um 10 Jahre älteren Meister genähert haben. Der Bildhauer Gottfried Schadow hat Schinkel später eine Naturwiederholung Gillys genannt. Als aber der zwanzigjährige angehende Klassizist Italien kennen lernt, lassen ihn die antiken und Renaissance-Bauten völlig kühl. Er hegt auch vor den herrlichsten unter ihnen das selbstgenügsame Gefühl, all das ja schon zu kennen. Höchstens macht ihm der Anblick der Originale einen trotz seiner theoretischen Kenntnis überraschenden Eindruck. Und er ist dann selbst erstaunt darüber. Dagegen geht ihm auf dieser Reise das Mittelalter auf. Der Stephans-

[1]) *F. Kugler*, K. F. Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842. — *C. F. Waagen*, Sch. als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender 1844. — *C. Bötticher*, C. F. Sch. und sein baukünstlerisches Verhältnis. Berlin 1857. *A. von Wolzogen*, Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Berlin 1862 und 63. — *Ders.*, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berlin 1864. — *H. Grimm*, Über Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Berlin 1867. — *Alfred Woltmann*, Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Baudenkmäler. — *H. Ziller*, Schinkel. Bielefeld und Leipzig 1897.

dom und der Mailänder Dom tun es ihm an und, als er zurückgekehrt ist, da wird er der Freund eines Klemens Brentano, da zeichnet er seine junge Gattin in altdeutscher Tracht, da projektiert er für die verstorbene einzige Königin Luise eine gotische Grabkapelle von stimmungsvollem oder doch wenigstens äußerst phantastischem Gesamtcharakter. Was die echte alte Gotik der Einbildungskraft des Beschauers diskret überlassen hatte, sich die gewölbetragenden Gurten in Palmenblätter umzuwandeln, das hat der Architekt hier bereits selbst getan und mit aller Macht danach getrachtet, den Eindruck eines Palmenhaines hervorzurufen. Doch die Zeit war allgemein so klassizistisch gestimmt, daß Schinkels verschwommener Gotik der klare Entwurf zu einem kleinen dorischen Tempel von Gentz vorgezogen und ein solcher im Charlottenburger Schloßgarten errichtet wurde.

Während der nun folgenden Kriege, die den Architekten um jede Baugelegenheit brachten, malte Schinkel Prospekte und Panoramen, die neben künstlerischen auch lehrhafte Absichten in historischem und geographischem Sinne verfolgten und von den bildungsdurstigen Berlinern eifrig besucht wurden. Er stellte die sieben Wunder der Welt dar und entwarf Theaterdekorationen. In landschaftlichen und Architekturbildern glaubte der romantische Schwärmer seine ideale Welt am ehesten errichten zu können, weil hier die Hemmnisse der Wirklichkeit: Geldmangel und Materialnot, sowie der Besteller Engherzigkeit und Kleingeisterei wegfielen. Alle diese phantastischen Theaterdekorationen und Landschaftsgemälde sind dem Baumeister sehr zustatten gekommen, weil sie seine natürliche Begabung zur organischen Verbindung der Baukunst mit der Landschaft weiter entwickelten. Denn auch der Landschaftsmaler Schinkel hat sich höchst selten mit der Darstellung der Natur allein begnügt, sondern zumeist Menschenwerk in Verbindung mit derselben gebracht. Aus allem, was Schinkel geschaffen, schaut immer der Baumeister, immer der Gebildete, immer der nach sittlichen Zielen Strebende heraus. „Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefasst hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben . . . Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht . . . oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen.“ Das bedeutendste aus derartigen Erwägungen hervorgegangene Gemälde ist „Die Blüte Griechenlands“ vom Jahre 1825. Im Vordergrunde sind rüstige Männer und Jünglinge eifrig und in den lebendigsten Bewegungen damit beschäftigt, die einzelnen Teile des Parthenonfrieses aneinander zu fügen. Ganz rechts wachsen, die Komposition fest einfassend, drei gewaltige, prachtvolle jonische Säulen empor, denen zur Linken eine mächtige Baumkulisse entspricht. Im Hintergrund schweift das Auge über Berg und Tal, über Wälder und viele edle Bauten. Am Horizont schließen langhingestreckte, schön gezeichnete Höhenzüge ab. Hierher gehören auch die gemalten Entwürfe (im Schinkelmuseum) zu den Fresken in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin, welche später unter Leitung des Cornelius von dessen Schülern ausgeführt wurden.

Auch diese Kompositionen sind von den höchsten Absichten eingegeben. Zwei gewaltige Themen sollten zur Darstellung gebracht werden: „Jupiter und die neue Götterwelt und der allmähliche Übergang von der Nacht zum Licht“ und „Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend und vom Frühling zum Winter“. Antike Vorstellungen kommen in romantischer Auffassung zum Ausdruck. Viele Schönheiten im Einzelnen, in Gedanken, Motiven und Linien. Aber das Ganze zerrissen, von einer Unzahl nackter Gestalten überfüllt und im Charakter des Theatervorhanges gehalten. Die harte, kalte, abscheuliche Farbe der Fresken verdirbt vollends deren ganzen Eindruck.

Das große Endergebnis der Befreiungskriege wollte Schinkel in einem gewaltigen gotischen Dome zu Berlin künstlerisch fixieren. Der Gedanke des Berliner Dombaues zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert. Schinkels Dom sollte auf den Leipziger Platz zu stehen kommen. Er hegte von seinem Dom die kühnsten Träume und die höchsten Erwartungen. Dieser sollte künstlerisch, geistig und finanziell ganz Deutschland ein halbes Jahrhundert in Anspruch nehmen. Er sollte ein Denkmal und ein Dankmal der wiedererrungenen Freiheit vorstellen. An ihm sollte zugleich das deutsche Volk zu großen künstlerischen Aufgaben erzogen werden. Aber das geplante gewaltige Riesenwerk ist tatsächlich zu dem bekannten Kreuzbergdenkmal zusammengeschrumpft, einer harten, saftlosen, gemachten Nachahmung des aus kraftvollem Kunst- und Volks-Leben heraus geborenen „Schönen Brunnens“ zu Nürnberg. Und um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, wurde das Kreuzbergdenkmal in Gußeisen errichtet! — Aber selbst wenn Schinkels Domentwurf ausgeführt worden wäre, würde ein der Befreiungskriege würdiges Denkmal zustande gekommen sein?! — Schinkel hat die logische Folgerichtigkeit, welche die Gotik im Ganzen und in allen Einzelheiten, von den Strebepfeilerfüßen bis zur Kreuzblume auf dem Turme auszeichnet, nicht begriffen. Er hatte zum Beispiel einen Abscheu gegen das steil ansteigende Dach, hat dieses auf seinem Domprojekt (Knackfuss-Monogr. S. 27) durch ein flacheres ersetzt und dadurch für die Seitenansicht die organische Verbindung zwischen Eingangsturm und Chorpartie aufgehoben. Die Vertikaltendenz der gotischen Kirchen ist auf einen oder zwei Türme ganz entschieden zugespitzt. Schinkels Entwurf verteilt die Wirkung der großen Massen annähernd gleichmäßig zwischen Eingangsturm und Chorkuppel, ähnlich etwa wie es der Romanismus verlangt. Die Einzelheiten sind stets zu gehäuft, teils zu ärmlich, teils hart, teils überphantastisch. Es ist Schinkel nicht gelungen, die Gotik, welche vor 300 Jahren, nachdem sie alle Entwicklungsstufen von der zarten Knospe bis zur überreifen Frucht durchlaufen hatte, eines natürlichen Todes verschieden war, zu neuem gedeihlichen Leben wieder zu erwecken. — Mit dem Domentwurf hat sich Schinkel nicht das einzige Mal auf das Gebiet des protestantischen Kirchenbaues begeben. Dem Pfarrerssohn, dem für die sittliche Erziehung des Menschengeschlechtes begeisterten Schinkel dürfte das Kirchenbauen nicht nur Auftrag-, sondern Herzenssache gewesen sein. Tatsache ist, daß er bei seinen projektierten und ausgeführten Kirchen den Bedürfnissen des protestantischen Kultus Rechnung zu tragen suchte. Aber zu einer wahrhaften und originellen Lösung des bisher ungelösten Problems protestantischen Kirchenbaues ist er doch nicht durchgedrungen, sondern hat sich in echt eklektischer Weise damit begnügt, die aus dem Katholizismus herausgewachsenen alten Schemata dem neuen Bekenntnis anzupassen, indem er das Mittelschiff der dreischiffigen Anlage zum dominierenden Predigtraum erweiterte, die Nebenschiffe zu Emporen und Gängen herabdrückte, Kanzel und Altar, wie das ja auch schon vor ihm (z. B. in Erlangen) geschehen war, beide in der Mittelachse und in malerischer Anordnung terrassenförmig übereinander disponierte. In Berlin rührt u. a. die



Fig. 46 Das Berliner Schauspielhaus von Schinkel

gotische Werderkirche von Schinkel her. Was aber dem Künstler für die Hauptstadt versagt blieb, ihr die dominierende Hauptkirche zu geben, das ist ihm wenigstens für die zweite Residenzstadt der preußischen Monarchie beschieden gewesen. Die Potsdam beherrschende Nikolaikirche, jener mächtige Zentralbau, der sich über quadratischem Grundriß erhebt, mit der klassischen, von sechs korinthischen Säulen getragenen Giebelfront davor, und der gewaltigen, von einer runden Säulenhalle umgebenen Kuppel[1]) darüber, ist Schinkels Werk, der sich bei diesem, aus antiken und renaissancistischen Baugedanken heraus konstruierten Werk viel freier bewegen konnte, als bei der in dürftiger Gotik errichteten Werderkirche und dem in reicher, aber nicht minder verunglückter Gotik projektierten Berliner Dom. Denn im letzten Grunde ist Schinkel eben doch Klassizist gewesen und nur als solcher hat er seine volle Begabung an den Tag zu legen vermocht.

In der Wache zu Berlin hat Schinkel für das knappe, wehrhafte preußische Wesen einen erschöpfenden baukünstlerischen Ausdruck gefunden (Fig. 40). Auf quadratischem Grundriß erhebt sich der gedrungene Bau in dorisierenden Formen, von brillanten Verhältnissen und vortrefflich zur Umgebung wie zu dem landschaftlichen Hintergrunde des dunkelgrünen Kastanienwäldchens passend. Der charaktervolle Eindruck des Bauwerkes erhält seine Vollendung durch die flankierenden, gegenständlich bedeutungsvollen und formal hervorragenden Denkmäler des Schlachtendenkers Bülow und des Organisationsgenies Scharnhorst. Mit der Wache war Schinkel vor ein Problem gestellt, das der bei allen seinen Vorzügen von formaler Nüchternheit nicht freizusprechende Brandenburger Künstler restlos zu lösen imstande war. Er war aber noch zu höheren Aufgaben be-

[1]) Die Kuppel ist übrigens erst nach Schinkels Tode, aber genau nach seinen Plänen gebaut worden; sie verdankt ihr Dasein der Pietät Friedrich Wilhelms IV. Die vier gleichfalls hinzugefügten Flankierungstürme sind nicht nach Schinkel.

rufen. Und auch diesen zeigte er sich gewachsen. Er schenkte Berlin die Räume für die dramatische und die bildende Kunst: das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und das Museum gegenüber dem Schloß (Fig. 46 u. 47). Beide sind in schlichten, strengen griechischen Formen von knapper, keuscher Linienführung und von wunderbaren Verhältnissen erbaut. Schinkel begnügte sich nicht mit einer äußerlichen Aneinanderreihung griechischer Formenelemente, sondern er hatte sich mit dem Wesen der Antike so innig vertraut gemacht, daß er mit ihren Elementen nach Belieben frei schalten und sie zu bestimmten Zwecken verwenden konnte. Daher ist es ihm in so einzigartiger Weise gelungen, sowohl die vorhandenen Plätze mit seinen Bauten zu schmücken, als auch zweckdienliche Räume zu schaffen. Beim Schauspielhaus gestatteten die runden Kuppeltürme der beiden benachbarten „reformierten Kirchen", der deutschen und der französischen, das an sich harte Aufeinanderprallen im rechten Winkel der großen Massen des Schauspielhauses, ohne daß sich daraus eine peinliche Wirkung ergeben hätte. Das Museum ist in seiner monumentalen Schlichtheit imstande, dem königlichen Schlosse, dem bis auf den heutigen Tag schönsten Gebäude Berlins, ein glückliches Paroli zu bieten. Von der oberen Terrasse der Museumstreppe bietet sich dem Beschauer die beste



Fig. 47 Das alte Museum zu Berlin von Schinkel

Gelegenheit, den Lustgarten, die großartigste Platzanlage nicht nur Berlins, sondern ganz Deutschlands mit einem Blicke zu überschauen und wahrhaft zu genießen. Zum Museum wie zum Schauspielhause führen breite Freitreppen hinauf. Wahrlich, ein Motiv ganz im Geiste der an der Antike genährten Kunstanschauung der Schiller und Goethe! — Beim Hinaufsteigen weitet sich uns die Brust, die Sorgen des Alltags weichen von uns, wir sind imstande, die Genüsse in uns aufzunehmen, die unser im Inneren der Musentempel harren. Die so erzeugte Stimmung wird im Museum durch den Kuppelraum, der sich gleich an die Eingangstreppe anschließt, noch gesteigert. Wahrlich, das Museum ist imstande, neben einem Gebäude wie dem Berliner Schloß zu wirken, aber an das Schloß

heranzureichen vermag es nicht. Schlüter hatte am Hofe des prachtliebenden ersten Königs von Preussen aus dem Vollen schöpfen und schaffen können. Über Schinkel äußerte der sparsame Friedrich Wilhelm III. gelegentlich: „Man muß ihm einen Zaum anlegen“. Immerhin dürfte eine gewisse Nüchternheit und Dürftigkeit, die sich von den Schinkelschen Bauten bei allen ihren sonstigen Vorzügen nicht wegleugnen läßt, nicht nur aus äußerlichen Beschränkungen einer epigonenhaft gesinnten Zeit, sondern auch aus den Grenzen seiner eigenen Begabung zu erklären sein. An Schlüter, den letzten großen, nur um ein Jahrhundert zu spät geborenen Renaissance-Künstler, reicht er nicht heran. Es fehlte ihm die Fülle der Einbildungskraft, die unbedingte Treffsicherheit der intuitiv und ohne irgendwelche hemmende Reflexion schaffenden Künstlerseele. Beide aber, Schlüter und in gebotenem Abstand von diesem ganz Großen auch Schinkel, stehen heute noch als die ersten Berliner Architekten da.

Museum und Schauspielhaus bilden Schinkels Haupttaten auf Berliner Boden. Aber auch die Bauakademie ist sein Werk. Der viel verspottete, bitter verhöhnte „rote Kasten“ wirkt in der Tat trocken und nüchtern, langweilig und kasernenmäßig, aber er hat dennoch seine Verdienste. Das mächtige Bauwerk auf dem losen Sand als Pfahlbau aufzuführen, war eine bedeutende technische Leistung. Sodann gelangt der Innenbau vortrefflich am Äußeren zum Ausdruck. Da der Flachbogen zur Überwölbung der Innenräume gewählt war, überspannt er auch die Fenster außen an der Schauseite, während deren Pilaster als Widerlager gegen den Druck der inneren Gewölbe dienen. Vor allem aber ist Schinkels Zurückgreifen auf das alteinheimische Ziegelstein-Material sowie seine Achtung vor diesem Material rühmenswert. Ehrlichkeit dem Baustoff gegenüber hat Schinkel nicht immer an den Tag gelegt. Den Putz des Schauspielhauses hatte er nicht als solchen respektiert und als große Fläche behandelt, sondern die heiß, aber vergeblich ersehnten Quadersteine damit nachgebildet. Was für die damalige preußische Kapitale unerschwinglich teuer war, hat die deutsche Reichshauptstadt mühelos nachgeholt und das Schauspielhaus, eine seiner Hauptzierden, mit Sandsteinquadern belegt. Nicht aufs Backsteinmaterial allein ist Schinkel mit der Bauakademie zurückgegangen, sondern auch auf die einst geübte Ausschmückung und Gliederung der Fassade durch einzelne glasierte Ziegel. Er verwandte glasierte Ziegel von höchster Feinheit der Zeichnung, wenn auch zu geringem Format. Nur den letzten und wichtigsten Schritt auf dem glücklich eingeschlagenen Wege unterließ Schinkel. Er verzichtete auf eine malerische Gruppierung der großen Massen. Sein unglückseliger Eklektizismus trieb ihn dazu, auch hier die griechische Einfachheit in Grundriß und Aufriß walten zu lassen. Daher das im letzten Grunde Verfehlte der ganzen Anlage. Der Backsteinbau verlangt große malerische Massengruppierung, um Wirkungen zu erzielen, wie die edle Einfachheit der Antike edles Material voraussetzt. Dies Beispiel zeigt, wie der Klassizismus gelegentlich auch auf einen Schinkel wie auf die ganze Zeit hemmend und einengend gewirkt hat. In Berlin hat Schinkel u. a. noch das Potsdamer Tor gebaut, einige Zimmer im Schloß für den Kronprinzen, den nachmaligen Friedrich Wilhelm IV., im ausgesprochenen Empirestil dekoriert, ferner in der Umgebung der Hauptstadt für denselben Fürsten das Schlößchen Charlottenhof bei Potsdam entworfen, sowie das Schloß Glienicke umgebaut, dessen einzelne Teile sehr schön in die ernste, stimmungsvolle Landschaft hineinkomponiert sind. Besonders ist das Scharnhorstdenkmal vom Jahre 1820 für den Invalidenkirchhof von Berlin hervorzuheben: über einem massigen rechteckigen, ganz schlichten, nur in der Mitte torartig durchbrochenen und oben friesartig geschmückten Unterbau ruht ein Löwe (dieser von Rauch): das Ganze ein würdiges Gegenstück auf dem Gebiete des Denkmalbaues zu dem baukünstlerischen Meisterwerk der Wache.

Aber seine größten, kühnsten und weitesten Gedanken hat Schinkel in zwei Entwürfen offenbart, die leider Entwürfe geblieben sind. Der eine galt einem Palast für König Otto von Griechenland auf der Akropolis zu Athen, der andere dem Schloß Orianda auf der Krim (Fig. 48) für die Kaiserin von Rußland. Beide Aufgaben boten dem alten Theaterdekorations- und Landschaftsmaler der Kriegszeit noch einmal Gelegenheit, in weitschichtigen Baulichkeiten, in reinen antiken Formen und in der Verbindung von Architektur mit schöner, charaktervoller und großartiger Natur zu schwelgen — wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch wenigstens auf dem Papier und in Gedanken. Mit einem wahren Feuereifer begab er sich an die Arbeit und äußerte über das letztere Projekt in einem Schreiben an die kaiserlich russischen Hoheiten: „Das Schloß zu Orianda am Gestade der Krim, dessen Lage

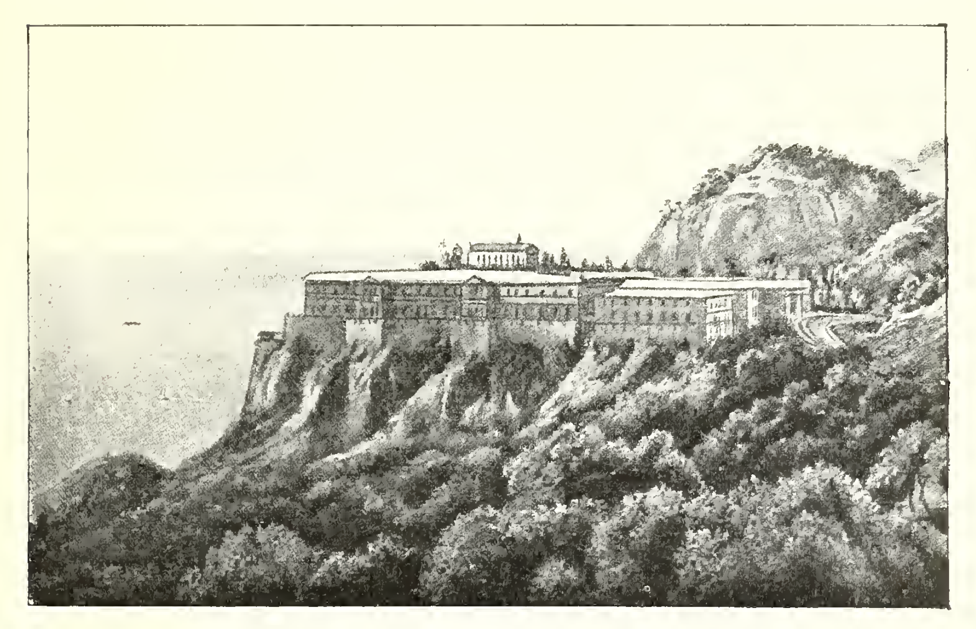


Fig. 48 Entwurf zum Schloss Orianda in der Krim von Schinkel

mich die Gnade Ew. Kaiserlichen Majestät durch schöne Zeichnungen kennen lehrte, begeisterte mich ebenso, wie die hohen Personen des großen Kaiserhauses, welche dort den Wohnsitz nehmen sollten, für die Aufgabe, welche ohnehin schon, wie sie gedacht war, für den Architekten das Reizendste ist, was er zu wünschen in sich fühlt. Der Gegenstand, in den edelsten Formen des klassischen Altertums von Ew. Kaiserlichen Majestät gewünscht, war mir ein Wink, den ich dreist zu benutzen wagte; ich folgte dem einfachen, erhabenen Stile der rein griechischen Kunst . . . Im allgemeinen bemerke ich alleruntertänigst über die dabei leitende Idee, daß die prächtige, freie Lage auf malerischer Höhe am Meere, gerade wegen der reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen, es mir als dringende Notwendigkeit erscheinen ließ, dem Palaste ein gehaltvolles Inneres zu verleihen, dessen Reize einen Charakter von Heimlichkeit verschaffen, womit ich zugleich eine verschiedenartige Charakteristik der nebeneinander liegenden Zimmer verbinden ließ . . ." Nun folgt diese Charakteristik und gipfelt in dem Absatz: „Im Äußern sind Portiken aus Säulen und Karyatiden nach den schönsten griechischen Mustern gebildet, und überdies der uns bekannte Schmuck

der alten Tempel, vergoldete Dachziegel aus Metall, Terrakotta oder Glas, sowie die großen, in bronzene feine Rahmen eingesetzten Spiegelglastafeln als Hauptzierde der Palastanlage gewählt worden, welche derselben schon aus der Ferne das Ansehen gibt, daß hier der Sitz des größten Kaiserhauses der Erde sei . . .“ Schinkel schließt mit der für ihn so charakteristischen Hoffnung, daß durch den aufzuführenden Bau dem ganzen russischen Volke „eine neue Richtung angedeutet werde, eine Richtung für Resignation einerseits und für eine intensive, nach innen durchdringende Tätigkeit der Geisteskraft andrerseits . . .“ Also auch hier wieder das Streben in die Weite und in die Tiefe, das Streben, durch die Kunst sittlich erzieherisch zu wirken. Und wie wurde nun das heiße Bemühen des hochgesinnten deutschen Mannes von seiten der russischen Majestät aufgenommen? — Der Bau kam nicht zustande und der Künstler ward mit einer Perlmutterdose abgelohnt! —

Wenn Schinkel von der Sparsamkeit und Unberechenbarkeit Friedrich Wilhelms III. niedergedrückt war, hatte der Kronprinz den Künstler mit den Worten zu trösten gepflegt: „Kopf oben, Schinkel, wir wollen einst zusammen bauen.“ Aber es sollte nicht dazu kommen. Der Oriandaentwurf ist der letzte schöne Traum einer edlen Künstlerseele gewesen. Während Schinkel noch daran arbeitete, ist die Nacht auf seinen Geist herabgesunken. Überanstrengung hatte seine Kraft gebrochen. Der königlich preußische Oberbaurat war mit Berufsarbeit aller Art, die häufig mit Kunst schlechterdings nichts zu tun hatte, so überhäuft, daß er für seine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit die frühesten Morgenstunden dem Schlafe abstehlen musste. Vielleicht war es eine Folge davon, daß ihn ein schweres Gehirnleiden ereilte, das schnell zum Tode führte.

Wenn irgend jemandes, so wurzelte Schinkels edle, reine, vornehme Kunst in einem edlen, reinen, vornehmen Charakter. Er muß in der Tat eine ausserordentlich liebenswerte, achtunggebietende, durch und durch ritterliche Persönlichkeit gewesen sein. Genügsam bis zur Bedürfnislosigkeit, treufleißig bis zur Selbstverleugnung war er völlig seiner Tätigkeit hingegeben. Dieses große Talent war zugleich ein starker Charakter. Jedoch war er nicht nur vom kantischen, altpreussischen, fridericianischen Pflichtbewußtsein tief durchdrungen, sondern zugleich von dem feinen Humanitätsempfinden erfüllt, das als eine Frucht der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen zu betrachten ist. Er wollte, was kein Rokokobaumeister angestrebt hatte, ein Diener und ein Erzieher des gesamten Volkes sein. Er träumte von einer Neubelebung, Beseelung und Verinnerlichung aller Kunstgattungen. Er hoffte Werke hinzustellen, welche auf Jahrzehnte hinaus den Mittelpunkt für die künstlerische Kultur der ganzen Nation bilden sollten. In diesem über alle natürlichen Bedingungen hinausstrebenden Wollen war er eben so recht ein Kind seiner Zeit, die im Streben nach den höchsten Zielen oftmals den festen Boden unter den Füßen verlor. Charakteristisch für ihn, daß er sein Bestes großenteils in Entwürfen ausgegeben hat, die nicht zur Ausführung gelangt sind. Bei all seiner vielseitigen Begabung als Baumeister und Maler, Kunstgewerbler und Kunstphilosoph hat es ihm dennoch an der eigentlichen künstlerischen Sinnlichkeit gefehlt. Er ist im letzten Grunde kein neuschöpferischer, sondern ein der Regel folgender, kein michelangelesker, sondern ein palladiesker Geist gewesen. Seinen Malereien, und mögen sie sich noch so phantastisch geben, seinen kunstgewerblichen Arbeiten, und mögen sie noch so fein in Linie und Verhältnis empfunden sein, merkt man es an, daß sie nicht unmittelbar auf die Natur zurückgehen, sondern eine Kunst aus zweiter Hand vorstellen. Schinkel hat in die Natur nicht mit eigenen hellen Augen, sondern durch die Brille der Antike und der Renaissance hineingeblickt. Auch als Baumeister ist Schinkel kein eigentlich schöpferischer Künstler gewesen. Seine formale Nüchternheit

tritt vielleicht nirgends so klar zutage, wie bei seinem Entwurf zu einem Bibliothekgebäude für Berlin, das er in einer Art Romanismus projektiert hat. Den mannigfaltigsten aller Stile handhabt er dabei im dekorativen Sinne so trocken, daß oben und unten, rechts und links ein Stein wie der andere aussieht. Der geborene Eklektiker, hat Schinkel wohl sämtliche vorhandenen Stile durchgeprobt: für die Bibliothek wollte er eine romanisierende Bauart anwenden, das Schloß Babelsberg bei Potsdam hat er für den damaligen Prinzen Wilhelm im englisch-gotischen Geschmack entworfen, [1]) seine Hauptwerke in Berlin in antikem Stil ausgeführt. Galt es einen neuen Kirchenbau, so war Schinkel mit zwei grundverschiedenen Entwürfen, einem antiken und einem gotischen zur Hand. Wie aber schon jene Beispiele beweisen, ist er bei seinem Eklektizismus nicht etwa willkürlich verfahren, sondern er richtete sich nach der Aufgabe, die er zu lösen hatte, denn das war sein großes ästhetisches Glaubensbekenntnis: „Nichts wahrhaft Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen soll und kann untergehen in der Welt, es dauert ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredlung. Aber es häuft sich, solange die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten, das Wertvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitssinnes und dadurch des Schönheitssinnes seines Volkes eine seiner Hauptstudien.“ Hauptsächlich hat Schinkel zwischen der Antike und dem ihr gerade entgegengesetzten und mittelalterlichsten Stile, der Gotik, hin und her geschwankt. Bald will er diese durch jene veredeln, bald jene durch diese vertiefen, verinnerlichen und verchristlichen. „Die Architektur des Heidentums ist in dieser Hinsicht“ — es handelt sich um den Entwurf eines Mausoleums für die verstorbene Königin Luise — „ganz bedeutungslos für uns; wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen. Zu dieser neu zu schaffenden Richtung der Architektur dieser Art gibt uns das Mittelalter einen Fingerzeig. Damals, als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben.“ Von der Gotik aber, die er „altdeutsche Baukunst“ nennt, äußerte er bei anderer Gelegenheit, „daß deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüte durch einen wunderbaren und wohltätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen“. Aber Antike und Gotik zu einem höheren harmonischen Ganzen verbinden wollen, das ist, wie wenn man Feuer und Wasser miteinander vermählen wollte! — So hat denn Schinkel schließlich auch diese unnatürliche Verbindung aufgegeben und sich fast ausschließlich der Antike gewidmet. Doch nicht in der Wiedererweckung der klassischen Baukunst besteht sein bleibendes Verdienst, sondern darin, sich in diese so tief eingelebt zu haben, daß er in ihrer Formensprache auf alle Fragen zu antworten wußte, welche das zeitgenössische Baubedürfnis an ihn zu stellen vermochte. Im Gegensatz zu den Franzosen hat Schinkel wie Goethe der Antike statt der pathetischen eine schlichte menschliche Seite abzugewinnen gewußt. Vor allem

[1]) Erst nach Schinkels Ableben nach einem erweiterten Plane von Persius und Strack vollendet. Knackfußsche Schinkel-Monographie. Abb. 117.

aber hat er einen außerordentlich feinen Takt für Linienführung, Verhältnisse, Maße und fürs Material besessen. Er duldete keine zwecklosen Spielformen, jedes Bauglied hatte einen Dienst auszufüllen, eine Funktion zu erfüllen. Im Außenbau mußte der Innenbau klar und deutlich hervortreten. Eine ganz besonders glückliche Hand bewährte er in der Einordnung seiner Neubauten in die Reihe der rings vorhandenen und in die Natur. Gleichsam herausgewachsen aus der Landschaft und aus der Umgebung erscheinen seine Gebäude, mit solcher ruhigen Sicherheit und Selbstverständlickeit füllen sie ihren Platz aus. Seine Wache, sein Museum und sein Schauspielhaus haben trotz aller Stilwandlungen das ganze Jahrhundert hindurch bis auf den heutigen Tag hohe Geltung behalten.[1])

Die Traditionen Schinkels haben nach dem Tode des großen Meisters sich in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, *Persius* (1804—1845), *Soller* (1805 bis 1853), *Stüler* (1800—1865) (Neues Museum, Schloßkuppel in Berlin, Schloß in Schwerin, von *Demmler* begonnen), *Strack* (1805—1880), zu denen im Privatbau noch *Hitzig* (1811—1881) (neue Börse, Reichsbank, Umbau des Zeughauses in Berlin) und *Knoblauch* (neue Synagoge, russisches Gesandtschaftshotel zu Berlin) kommen, lebensfähig fortgesetzt.

Minder konsequent, minder geistvoll, aber in anderer Weise höchst folgenreich war die architektonische Tätigkeit, welche sich zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwigs I.[2]) in München entfaltete. Kaum hat je ein Regent so leidenschaftlich, so durchgreifend, so umfassend die Kunst gefördert, wie dieser Monarch. Ludwig I. von Bayern nimmt unter den deutschen Dynasten des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Stellung ein. Er ist der gekrönte Repräsentant der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen. Er hatte den Plan gefaßt, der Kunst in seiner Hauptstadt eine Heimstätte zu bereiten und überhaupt aus München eine Stadt zu machen, so daß niemand Deutschland kennt, der München nicht gesehen hat. Diese seine Absicht hat er in vollstem Maße erreicht. In der Tat nimmt München bis auf den heutigen Tag im gesamten deutschen Geistesleben die zweite, im Kunstleben (das Wort auf die bildende Kunst beschränkt) die erste Stelle ein. Wenn die Mehrzahl anderer Fürsten und Mäcene die Kunst nur als Spielball ihrer Laune zur Befriedigung ihrer Privatgelüste verwandten, so gebührt König Ludwig der bleibende Ruhm, die Kunst mit voller ernster Hingabe gepflegt zu haben. Er vereinigte sämtliche Künste bei der Herstellung großartiger Aufgaben. Die Architektur stand im Mittelpunkt, und die übrigen Künste wetteiferten in jugendlicher Werdelust, sich ihr dienend und helfend anzuschließen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei, wurden wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betriebene, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüte des Kunsthandwerks schloß sich daran. So groß nun aber auch der Eifer war, mit dem Ludwig ans Werk ging, so bedeutsam und folgenschwer die Einwirkung, die er mittelbar auf Jahrzehnte herab ausgeübt hat, so haben dennoch von den Bau- und Bildwerken, welche zu seiner

---

[1]) Wie hoch z. B. ein so bedeutender zeitgenössischer Baumeister wie Ludwig Hoffmann, der Erbauer des Reichsgerichtsgebäudes zu Leipzig, von Schinkel denkt, hat er in einer Festrede „Über das Studium und die Arbeitsweise der Meister der italienischen Renaissance" (als Manuskript gedruckt, Berlin 1898, pag. 24) ausgesprochen: „Hier in des Reiches Hauptstadt wird man an Schinkels Meisterwerken stets mit Bewunderung erkennen, in wie einfacher Weise in der Baukunst edle und großartige Wirkungen zu erreichen sind, und wie auch mit bescheidenen Mitteln ein großer Gedanke zu erhabenem Ausdruck gebracht werden kann."

[2]) Vgl. *Kugler*, kl. Schriften. *Vischer*, Kritische Gänge, 1. Lieferung. *Carrière*, Bavaria I, 684. *K. Theod. Heigel*, Ludwig I., König von Bayern, Leipzig 1872.

Zeit und auf seine Veranlassung hin geschaffen wurden, nur wenige die kritische Prüfung der folgenden Menschenalter bestehen können. Aber ganze große Stadtviertel Münchens verdanken ihre Signatur der Ära Ludwigs und seines künstlerischen und speziell baukünstlerischen Beraters, *Leo Klenzes.* Dieser war für München, was Schinkel für Berlin. Aber er ist — alles in allem genommen — nicht ebenso bedeutend gewesen. Auch schuf er im letzten Grunde doch unter weniger günstigen und begeisternden Eindrücken. Er verhielt sich in dieser Beziehung zu Schinkel wie Schwanthaler zu Rauch. Schinkels Bauten hoben sich von einem großen politischen Hintergrunde ab, welcher durch die Befreiungskriege geschaffen war. Klenzes Schaffen fehlte eine derartige Basis. Schinkel hat sich stets als der künstlerische Erzieher eines ganzen aufstrebenden Volkes gefühlt, dessen soldatischer Eigenart er in der Wache ein wenn auch in entlehnten Formen gehaltenes, so doch nicht minder charakteristisches Denkmal geschaffen, dessen Bildungsdurst er im Museum und Schauspielhaus glänzende Monumente gesetzt hat. Klenze ist stets der schnell arbeitende gefügige Diener eines Fürsten gewesen. Für diesen Fürsten aber, der aus der Pfalz gekommen war, und für seine Bestrebungen hat die altbayerische Bevölkerung Münchens ebensowenig Verständnis besessen, wie der Fürst für die kunstgeschichtliche Vergangenheit der altbayerischen Lande. Hier hatte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts eine fröhliche, behäbige, prächtige, aus dem Wesen des ganzen Volkes hervorgegangene und daher vortrefflich zu ihm stimmende Kunst geherrscht, die noch im 18. Jahrhundert durch die Brüder Asam in der Kirche an der Sendlinger Straße einen geradezu großartigen Ausdruck gefunden hatte. Das sollte nun alles nichts mehr gelten und unter Ludwig durch den „Ausländer“, den Norddeutschen Klenze eine ganz neue kühle Kunst gewaltsam aufgepfropft werden! — Allerdings war, wie Schinkel durch Langhans, so Klenze durch *Fischer* vorgearbeitet worden, der das treffliche äußerst umfangreiche, 2200 Zuschauer fassende Hoftheater geschaffen, Karolinenplatz, Karlsstraße und Müllerstraße angelegt, kurz, wie Boisserée an Goethe schreibt, ein ganzes „Fischerviertel“ erbaut hatte. Er pflegte seine Fassaden durch Säulen und Halbsäulen, Pfeiler und Lünettenfenster zu gliedern und mit einem Giebel zu bekrönen. Fischers Bauten machen einen natürlicheren, mehr gewachsenen, weniger reflektierten Eindruck als diejenigen Klenzes. Sie nehmen sich wie ein letzter Ausläufer der Renaissance-Bewegung aus. Klenze dagegen repräsentiert die neue, gelehrte, die klassizistische Kunst.

Leo Klenze ward im Jahre 1784 bei Hildesheim geboren. Er hat seine Begeisterung für die Antike wie Schinkel und in freundschaftlichem Verkehr mit diesem in Berlin bei dem großen Anreger Gilly eingesogen, in Paris und später auf ausgedehnten Reisen in Italien und in Griechenland befestigt und vertieft. Während Schinkel, der dadurch den Geist der Zeit in richtigerer und reicherer Weise verkörpert, eine klassizistische und eine romantische Seele in seiner Brust vereinigte, von denen sich immer die eine von der anderen scheiden wollte, hat der „klassische Klenze“, wie er in München im Gegensatz zu dem Romantiker Gärtner genannt wurde, sein Leben lang nur an „e i n e wahre Kunst, nämlich die griechische“ geglaubt, Mittelalter und deutsche Renaissance aber ehrlich verabscheut. Doch zu d e m Zugeständnis mußte er sich dem kunstgeschichtlich beweglichen Geiste seines königlichen Gönners gegenüber bequemen, daß er auch die von der Antike unmittelbar abgeleiteten Stile, den altchristlichen sowie denjenigen der italienischen Renaissance anwandte. So hat er an die alte Münchener Residenz, jenes für die Geschichte der Renaissancebaukunst in Deutschland epochemachende Schloß, nach Süden im Stil des Palazzo Pitti den „Königsbau“ angebaut, bei dem die überzarte Detailbildung mit der durch alle Stockwerke durchgeführten Rustika eigentümlich kontrastiert, ferner ebenfalls im italienischen Renaissancestil

die Nordpartie, den „Festsaalbau“, angefügt, welch letzterem zugunsten manch schönes Stück alter Baukunst fallen mußte, während Klenze selbst (nach Cornelius Gurlitts Ausführungen) auf einer gesunden, von seinem Vorgänger *Weinbrenner* vermittelten palladiesken Tradition fußte. Und nun hat Klenze, von diesem Festsaalbau angefangen, ganz München bis zum Siegestor erweitert: die noch zum Residenzkomplex gehörige Allerheiligenkapelle in Anlehnung an S. Marco in Venedig und an die Capella palatina zu Palermo, in welch letzterer der königliche Bauherr die Absicht zum Bau der Kapelle gefaßt hatte, im byzantinischen Stil geschaffen, den Hofgarten durch das Arkardentor und den Bazar nach Westen abgegrenzt, die diesem gegenüberliegenden Gebäude, das Odeon und das damals herzoglich Leuchtenbergsche, jetzige Prinz-Luitpold-Palais errichtet. Endlich ist das Herzog-Max-Palais und das Kriegsministerium an der Ludwigstraße von Klenze erbaut, überhaupt die ganze Ludwigstraße auf Wunsch des baubegeisterten Königs und seinem Namen zur Ehre von Klenze angelegt worden, während Bibliothek, Universität und Siegestor, letzteres in engem Anschluß an den Konstantinsbogen, von *Gärtner* erbaut wurden. Die Ludwigstraße ist charakteristisch. Den Zeitgenossen König Ludwigs, Gärtners und Klenzes galt sie als wunderbare via triumphalis. Den nachfolgenden Geschlechtern hat sie den Eindruck unsagbarer Langeweile verursacht. Es liegt dies nicht nur daran, daß weder Geschäftsauslagen noch grüne Bäume vorhanden sind, sondern auch an den Architekturen selbst. Nirgends wird man sich so sehr wie hier, wo eine große Anzahl von Imitationsbauten aneinandergereiht ist, des Entlehnten und Gemachten bewußt, das die ganze Klenzesche und überhaupt die gesamte damalige Baukunst charakterisiert. Und nun schliesst sich diese gemachte, steife, starre Ludwigstraße noch dazu unmittelbar an das entzückende alte gotische und Rokoko-München mit seinen liebenswürdig gewundenen Gassen an! Hinter dem Siegestor aber erhebt sich, in frischem Grün prangend, Schwabing, der jüngste Stadtteil, der in vielen interessanten, einen neuen Stil anstrebenden Gebäuden auf eine bessere Zukunft hinweist. Zwischen diesem neuen München der Zukunft und jenem alten München der Vergangenheit wirkt die in ihrer feierlichen Einförmigkeit einzig dastehende Ludwigstraße geradezu wie eine tote Strecke.

Von Klenze rührt auch die in den Jahren 1826—1836 erbaute Ältere Pinakothek her. Von der Münchener Bevölkerung wurde der weitsichtigere König damals arg verspottet, weil er sein Museum außerhalb und so weit von der Stadt errichtet hätte! — Die Pinakothek, deren Front dem Loggienhof des Vatikan nachempfunden ist, dürfte wohl als eine der glücklichsten Leistungen Klenzes zu betrachten sein, und zwar aus dem guten Grunde, weil sich das Innere ganz ausgezeichnet zur praktischen Aufstellung einer Gemäldesammlung eignet: In den Mittelsälen die großen Gemälde unter Nordlicht; im nördlichen Seitengang, in kleine Kabinette verteilt, die kleinen feinen Kabinettstücke. Auch wird der Pinakothek nachgerühmt, daß sie das Vorbild für die meisten Bildergalerien des 19. Jahrhunderts gebildet habe. Die Pinakothekräume zeichnen sich ferner durch ihre glücklichen Verhältnisse aus, so daß sich der Besucher dieser Galerie schon beim Eintreten in eine angenehm behagliche Stimmung versetzt fühlt und auch bei längerem Verweilen nicht so leicht wie in den Sälen anderer Museen, die häufig an übertriebener Länge oder Höhe kranken, vom Schwindel der Ermüdung gepackt wird. Leider steht das Äussere des Museums nicht auf der Höhe des Innern. Allerdings zeichnet sich die Längsfront auch durch ruhige, vornehme und schöne Verhältnisse aus, aber der Fehler besteht darin, daß man nun nicht (wie beim Schinkelschen Museum in Berlin oder anderen Anlagen der Art) frei und schön an einer solchen Hauptfront über eine groß gedachte Treppe die Sammlung betritt, sondern gezwungen ist, durch eine Seitentür einzutreten, wodurch die Empfindung des

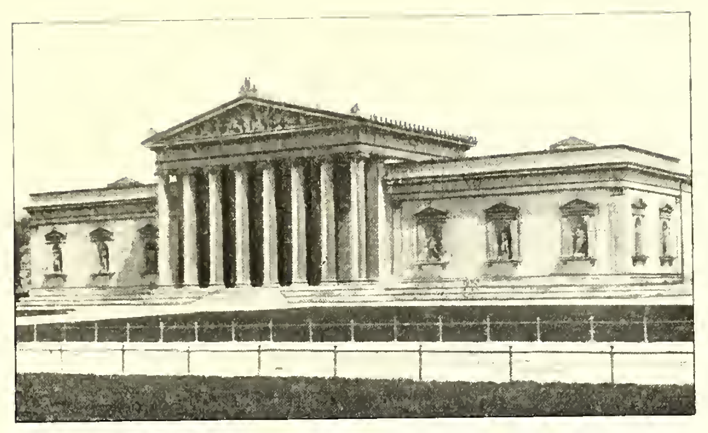


Fig. 49 Die Glyptothek zu München von Klenze

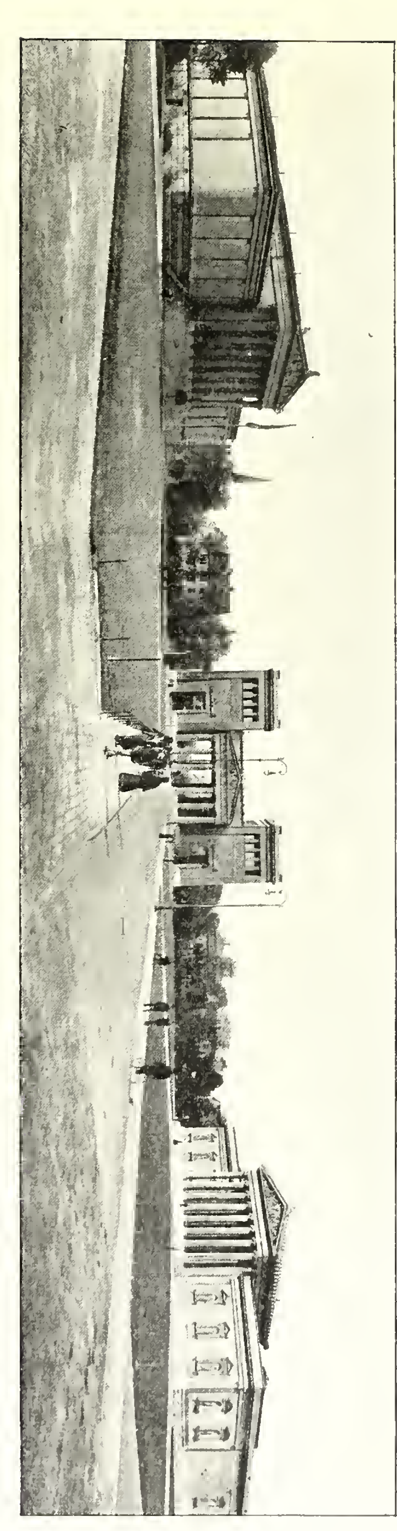
Gezwungenen und Kleinlichen erweckt wird. Treppenanlagen mit seinen Bauten organisch zu verbinden, ist Klenze überhaupt versagt geblieben.[1]) Wenn so die innen praktische Pinakothek nach außen keinen völlig befriedigenden Eindruck zu erwecken vermag, so steht es um die gleichfalls von Klenze und zwar am Königsplatz erbaute Glyptothek unvergleichlich besser (Fig. 49). Der Königsplatz mit der Glyptothek zur Rechten, dem Kunstausstellungsgebäude zur Linken und den Propyläen im Hintergrund zeichnet sich durch vollendete Verhältnisse aus und enthält einen großen Stimmungsreiz (Fig. 50). Von den schlichten, grünen, üppigen Grasflächen heben sich die aus echtem und edlem gelben Sandstein erbauten Gebäude in strahlender Hellfarbigkeit ab. Und wenn dieser von Ost nach West gerichtete geräumige Platz mit dem frischen Grün und den edlen antikisierenden Gebäuden von den vollen Strahlen der untergehenden Sonne getroffen wird, dann ist's, wie wenn ein Schimmer südlicher Formenschönheit und Farbenpracht sich über die nordische Hauptstadt ergösse. Fürwahr, mit dem Königsplatz ist ein Stück von dem hohen Ideal, das die sehnende Seele Ludwigs erfüllte, Wirklichkeit geworden! — Mit der Glyptothek (Fig. 49) hatte Klenze seine Tätigkeit in München begonnen. Ihr widmete er seine Jugendkraft, seine erste flammende Begeisterung; sie durfte er im griechischen Stile errichten. Da dieser aber den nordischen Bedürfnissen nicht voll entspricht, so ordnete der Künstler mit keckem Zugreifen über den Säulen ein festes Dach und hinter ihnen eine Wand mit renaissancistisch profilierten Fenstern an. Und durch diese Veränderungen ist der Bau nicht schlechter geworden, sondern er hat ein individuelles Gepräge erhalten.[2]) Vorn führt eine Freitreppe fürs Volk, hinten eine Auffahrtsrampe hinauf, die für den königlichen Bauherrn und die Seinigen gedacht war (heute aber nicht mehr benutzt wird). Das Innere gibt der Pinakothek an praktischer Verwendbarkeit nichts nach.

Außerhalb Münchens hat Klenze vor allem die Walhalla gebaut. Nichts ist geeigneter, die ganze Zeit zu charakterisieren, als diese Walhalla. Während

---

[1]) Zu dem nicht ganz glücklichen Außeneindruck der Älteren Pinakothek trugen und tragen einige Nebenumstände wesentlich bei, vor allem die mißfarbigen abbröckelnden Quadern, mit denen die Außenwände belegt waren (die allerdings in jüngster Zeit durch bessere ersetzt worden sind), ferner die ungenügende gärtnerische Ausnutzung des an sich schönen und großräumigen Platzes mit den prachtvollen alten Baumbeständen, endlich der abscheuliche Staketenzaun.

[2]) Der einzige Fehler der Glyptothek besteht vielleicht darin, daß sie zu tief im Boden drin sitzt. Diesen Fehler vor allem und zugleich die vom engen klassizistischen Standpunkt aus stillosen Renaissancefenster suchte *Ziebland* zu vermeiden, als er der Glyptothek gegenüber das Kunstausstellungsgebäude errichtete (vollendet 1845). Dieses Gebäude ist nun durch die angegebenen Verbesserungen durchaus nicht charaktervoller als die Glyptothek geworden, ohne allerdings das schöne Ensemble des ganzen Platzes zu stören.



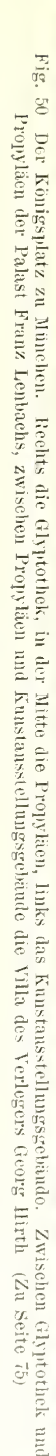


Fig. 50 Der Königsplatz zu München. Rechts die Glyptothek, in der Mitte die Propyläen, links das Kunstausstellungsgebäude. Zwischen Glyptothek und Propyläen der Palast Franz Lenbachs, zwischen Propyläen und Kunstausstellungsgebäude die Villa des Verlegers Georg Hirth (Zu Seite 75)

der tiefsten Erniedrigung Deutschlands im Jahre 1806 hatte der patriotische Kronprinz Ludwig den Plan gefaßt, zum Ansporn und zur Erhebung der lebenden und der zukünftigen Geschlechter die Erinnerung an alle hervorragenden Deutschen der Vergangenheit dadurch zu beleben, daß er sie alle in Büsten in einem künstlerisch ausgeführten „Tempel deutscher Ehren“ vereinigte. Wie nun der Ort, an den die Seelen der Abgeschiedenen nach altgermanischer Anschauung gelangen, Walhall heißt, so nannte der König auch den Tempel, an dem die Büsten vereinigt werden sollten, Walhalla. Wie phantastisch auch der Name gewählt sein mochte, der Gedanke war jedenfalls edel und groß. Es ist nun von protestantischer Seite festgenagelt und von dem Israeliten Heine in schlechten Versen darüber gespottet worden, daß unter den großen Deutschen der Größten einer: Martin Luther fehlt. Wer aber billig denkt, kann es dem katholischen König eines überwiegend katholischen Volkes nicht verübeln, daß er d e n Mann ausgeschlossen wissen wollte, der weiten Schichten seiner Untertanen als der Zerstörer der inneren deutschen Einheit erscheinen mußte. Dagegen ist es höchst befremdlich, daß Ludwig das Denkmal deutscher Ehren in griechischem Stile erträumte. Er ist selbst gelegentlich an dieser Stilwahl irre geworden und hat ans deutsche Mittelalter gedacht. Aber sein künstlerischer Berater Klenze hat es schließlich doch bei ihm durchgedrückt, daß er in den Jahren 1830 bis 1840 den Bau im dorischen Stile des Parthenon errichten durfte nächst Regensburg nahe der Ruine der mittelalterlichen Burg von Donaustauf, welche, der Sage nach, den alten Agilolfingern wie den deutschen Karolingern zum Lieblingsschloß gedient hatte. Der Klenzesche Bau, am hohen Ufer des mächtigen Donaustromes wuchtig hingelagert und in kräftigen Terrassen zu diesem herabführend, macht auch heute noch einen imposanten Eindruck. Was die Walhalla für ganz Deutschland, das sollte für Bayern die bayerische Ruhmeshalle sein, welche der König in den Jahren 1842 bis 1853 auf der Schwanthalerhöhe bei München aufführen ließ. Die Ruhmeshalle, eine jonische Säulenhalle in Hufeisenform, von zwei Tempelchen flankiert, mit dem offenen Viereck, in dem Schwanthalers Bavaria er-

richtet wurde, der Stadt zugekehrt, enthält 80 Büsten berühmter Bayern. Das Wort „Bayern“ wurde dabei in sehr weitem Sinne genommen, so daß Männer von Schongauer bis auf Cornelius und Klenze herab in der Ruhmeshalle Platz finden konnten. Der künstlerische Gesamteindruck ist kein günstiger. Der Bau leidet an unglücklichen Verhältnissen, an einer kurzen überknappen Linienführung, an einem harten rechteckigen Wesen, und ist gewissermaßen einem Manne von untersetzter Statur mit zu hohen Schultern und zu kurzem Halse vergleichbar.

Das dritte einem allgemeinen großen Gedanken dienende Bauwerk, die „Befreiungshalle“, wiederum in der Nähe der alten Reichsstadt Regensburg, auf dem Michaelsberg bei Kelheim, nach Gärtners und Klenzes Entwürfen 1842 von Ludwig begonnen und am 18. Oktober 1863, dem fünfzigjährigen Gedenktag der Schlacht bei Leipzig, eingeweiht, ist ein Rundtempel. Wie bei der Walhalla, so führt auch hier eine mächtige Freitreppe zu dem Gebäude empor. Hohe Strebepfeiler umgeben es und tragen die Gestalten von Jungfrauen, die in ihren Händen Tafeln mit dem Namen der deutschen Volksstämme halten. Oben ist der Rundbau eingezogen und von einer Säulenhalle umgeben, ähnlich wie Schinkels Nikolaikirchturm in Potsdam. Im Inneren sind 34 Viktorien aus karrarischem Marmor von Schwanthaler, sowie Tafeln mit Schlachten-, Festungen und Feldherren-Namen aufgestellt. Der Marmorfußboden aber trägt die trotz ihrer altertümelnden Form ewig denkwürdige Inschrift: „Möchten die Teutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf notwendig machte und wodurch sie gesiegt.“

Die übrigen Länder

Nirgends machte sich der Klassizismus in der Baukunst so kräftig geltend wie in Frankreich. Wie der Franzose der Revolutions- und Kaiserzeit sein politisches Ideal im alten Rom suchte und fand, so auch sein künstlerisches. Aber der französische Klassizismus wird, wenigstens von der deutschen Forschung,[1]) als nicht auf der Höhe des deutschen, Schinkelschen stehend erachtet.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert brach die französische Architektur mit den Bauformen, wie sie sich seit dem ersten Zurückgreifen auf die Antike zur Zeit der Renaissance im Laufe der Jahrhunderte allmählich entwickelt hatten, und setzte ihnen mit vollem Bewußtsein den „neugriechischen Stil“ entgegen, welcher auf der durch frische Ausgrabungen neu gewonnenen Kenntnis griechischer Originale beruhte.[2]) Dieser neugriechische Stil ward durch die beiden in unzertrennlicher Gemeinschaft tätigen und durch ihre Kupferwerke überallhin bestimmenden Einfluß ausübenden Architekten Napoleons *Charles Percier* (1764—1838) und *Pierre Fontaine* (1762—1853) hauptsächlich vertreten. Wie Napoleon auf dem Gebiete der Politik, so herrschten in der Kunst neben David jene beiden Baumeister, welche auch dem Kunsthandwerk Regel und Richtschnur vorschrieben, denn wie um die Wende vom 19. zum 20., so war man auch gerade um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert von der Erkenntnis durchdrungen, dass der einmal als richtig erkannte Stil das ganze Leben und dessen sämtliche Verhältnisse durchdringen müsse. Der anerkannte Stil aber war der antike, und zwar nicht der griechische allein, sondern in fast noch höherem Grade derjenige der römischen Kaiserzeit. Die prunkvollen Formen der römischen Architektur gereichten dem modernen Cäsarentum zum entsprechenden, allerdings etwas theatralischen, aber großartigen und kraftvollen Ausdruck. Einige Bauten des

---

[1]) Vgl. *Reber* a. a. O. S. 188.

[2]) Vgl. *Gensel* a. a. O. S. 490.

französischen Kaiserreiches sind geradezu Kopien nach römischen Vorbildern, so die Vendômesäule nach der Trajanssäule, der Triumphbogen des Carrousel nach dem Konstantinsbogen. Im Geiste des Klassizismus ist auch die von Fontaine und Percier angelegte große Pariser Kaufstraße, die rue de Rivoli gehalten. Sie verdankt charakteristischerweise ihren Namen dem 1797 von Napoleon über die Österreicher bei Rivoli errungenen Siege. Die Häuser sind ganz schmucklos angelegt, das eine reiht sich an das andere ungefähr in gleicher Höhe und von gleichem Umfang an. Vor den einzelnen Stockwerken ziehen sich durchlaufende Balkons entlang. Sie geben sich ganz schlicht als bürgerliche Wohnhäuser, Zinshäuser, sollen und wollen nichts anderes vorstellen. Jeder äußerliche nichtssagende Prunk ist vermieden. Daß

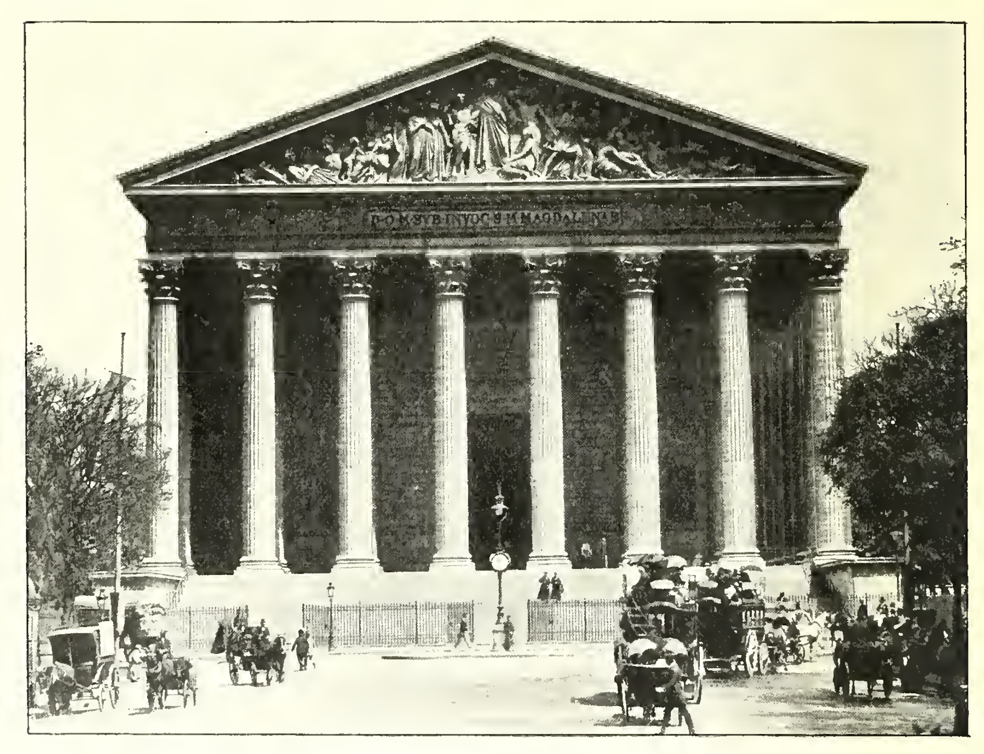


Fig. 51 Die Kirche Ste. Madeleine in Paris

der Eindruck der Eintönigkeit nicht überhandnehmen kann, bewirken die ausgezeichneten Verhältnisse und die glücklich abgestumpften Ecken an den Querstraßen. Dieser, in der 1802 begonnenen rue de Rivoli einmal festgelegte Pariser Straßen-Typ ist dann fürs ganze 19. Jahrhundert geltend geblieben. Die beiden Pariser Hauptwerke der klassizistischen Epoche aber sind die Madeleine und der Arc de triomphe de l'Étoile. Die Madeleine, die Magdalenenkirche, von Vignon begonnen, ist ein korinthischer Peripteros, dessen Cella mit vier Flachkuppeln eingedeckt ist. Außen und innen sind die Verhältnisse gleich groß und schön (Fig. 51 u. 52). Der Arc de triomphe de l'Étoile, 1806 von François Chalgrin begonnen, aber erst 1836 vollendet, ist ein Bauwerk, das seiner Aufgabe, ein Triumphbogen zu sein, alle Ehre macht und im vollsten Maße gerecht wird (Fig. 53). Schon der Platz dazu ist geschickt gewählt: auf einer natürlichen Kuppe, der höchsten Erhebung jener langen und

trotzdem nicht einförmigen, sondern im Gegenteil äußerst mannigfaltigen Prachtstraße, die vom Louvre bis ins Bois de Bologne und nach Neuilly führt: am Knotenpunkt von zwölf auseinanderlaufenden Straßen, daher auch der Name de l'Étoile. Von diesem Platz aus beherrscht der Arc de triomphe die Stadt, ist von allen Seiten weither sichtbar und ermöglicht weithin einen prachtvollen Überblick. Das Monument selbst besteht aus einem einzigen kolossalen Bogen, dessen Füße wiederum seitlich, im rechten Winkel zum Hauptbogen, von je einem Bogen durchbrochen sind. Das Bauwerk ist von Inschriften, Trophäen und Reliefs (z. T. von Rude, vgl. 3. Kap.) bedeckt. Die Gesamtausdehnung beträgt fast 50 Meter Höhe und 45 Meter Breite, dabei über 22 Meter Tiefe! — Die Verhältnisse sind groß, schwer, massig, wuchtig, gewaltig. Das Ganze die grandioseste Verkörperung französischen Cäsarentums! —

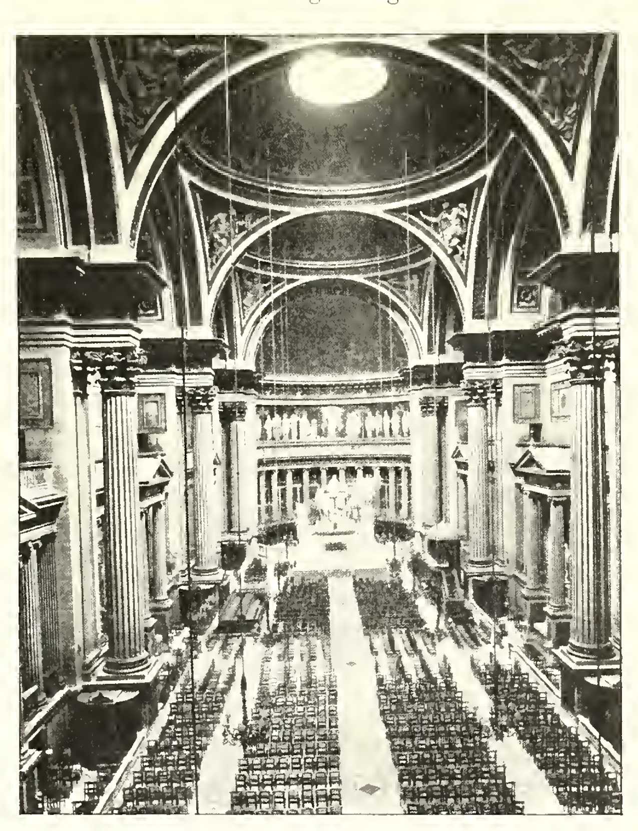


Fig. 52 Das Innere der Ste. Madeleine zu Paris (Zu Seite 78)

Natürlich hat die klassizistische Bewegung auch nach England übergegriffen. In dem grundgermanischen England hatte der einzige aus dem Schoße der germanischen Welt heraus geborene Baustil, der gotische, der in Nordfrankreich entstanden, aber in Deutschland zur schönsten und konsequentesten Durchführung gelangt war, niemals aufgehört, als lebendige Macht fortzuwirken. Nach dem britischen, der Antike, Italien und der ganzen romanischen Welt fernen Inselreich konnten die Wellen der Renaissancebewegung nicht so kräftig und nicht so schnell hinüberfluten, wie nach Deutschland und Frankreich. Daher drang die Renaissance erst ein Jahrhundert später, als in die übrigen nordischen Länder, und infolgedessen sofort in palladieskem Gewande in England ein. Gotik und Palladianismus gingen dann hier Jahrhunderte nebeneinander her. An den Palladianismus konnte nun auf Grund hervorragender und weltberühmter Ausgrabungen und Publikationen englischer Baumeister der Hellenismus bequem anknüpfen, welcher in England sonderbare Blüten trieb, andererseits aber auch hervorragende Leistungen von bleibendem Werte zeitigte. Charakteristisch ist die häufig sklavische Anlehnung nicht nur an die Antike im allgemeinen, sondern auch an einzelne athenische Bauwerke im besonderen.[1]) So ist das choragische Denkmal des Lysi-

[1]) Vgl. Reber a. a. O. S. 188.

krates als Uhrturm, das Erechtheion als Kirche des heiligen Pankratius unter Wiederholung des Seitenportikus auf beiden Seiten und unter Hinzufügung des Turmes der Winde als Glockenturm nach London verpflanzt worden! — Andererseits gelten die Georges Hall in Liverpool von Elmes und das in den Jahren 1823—47 von Robert Smirke in London erbaute British Museum (Fig. 54) mit Recht als imposante Schöpfungen, welche denjenigen Schinkels an die Seite gestellt zu werden verdienen.

5. Das Kunstgewerbe

In das Kunstgewerbe[1]) ist die Antike zuerst eingedrungen. Schon zur Zeit Ludwigs XVI. von Frankreich. Darin gründet der Unterschied des Louis XVI genannten Dekorationsstiles zum Louis XV. Das Charakteristische des Louis XVI



Fig. 53 Arc de triomphe de l'Etoile, Paris (Zu Seite 78)

besteht auf der einen Seite in dem Geraden, Rechteckigen, gegenüber dem vorher beliebten Runden, Geschwungenen, auf der anderen Seite aber in der vollkommenen Unterordnung der antiken Formenelemente unter den französischen Geist. Das Louis XVI ist echt französischen, aristokratischen, höfischen Charakters. Den eigentlichen Revolutionsstil oder das „Directoire" kennzeichnet, als den bürgerlichen Stil, die äusserste Nüchternheit, das Fehlen aller überflüssigen Dekoration. Zur Zeit des Konsulats und des Kaiserreichs, des „empire" drang dann die Freude am Schmuck wieder ins Kunstgewerbe ein. Aber es ist jetzt nicht mehr wie zur Zeit des ancien régime der feine, aristokratische, diskrete, zierliche

[1]) Vgl. *Walter Gensel* a. a. O.

Schmuck, die Folge einer von Geschlecht auf Geschlecht vererbten Kultur, sondern ein derberer, protziger, parvenuhafter Geschmack, wie er zum Geiste der ganzen napoleonischen Epoche passt. Die Formen erhalten etwas Aufgequollenes, Aufgedunsenes, Bombastisches. Charakteristisch für diese Weiterbildung der Unterschied des Fauteuils der Mme. Récamier auf dem Gérardschen Bilde zu dem Fauteuil auf dem Davidschen (Fig. 15 u. 16). Die griechischen Vorbilder machen sich jetzt noch unvergleichlich mehr breit als im Louis XVI. Und zwar werden Muster großer Kunst für Kleinigkeiten vorbildlich. Leuchter werden als griechische Säulen, Stutzuhren als Tempel, Kamine wie Grabmonumente gebildet. Greife oder Löwenfüße haben Tische und Stühle zu tragen. Nach dem ägyptischen Feldzug traten zu den griechischen ägyptische Formen konstruktiver und dekorativer Art hinzu: Obelisken, Pyramiden und Sphinxe. Der auf französischem Boden entsprossene und echt französische Empire-Stil aber hat wie das Louis XVI. und wie das Rokoko ganz Europa oder wenigstens den ganzen Kontinent erobert. Denn England hat sich ihm gegenüber in insularer Abgeschlossenheit oder wenigstens Reserve verhalten und schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts denjenigen Stil vorbereitet, der gegen Ende des folgenden als der moderne die Welt erobern sollte. Der stolze Brite hat auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes sich stets am wenigsten von fremden Einflüssen beirren lassen, am treuesten am Nationaltraditionellen festgehalten, ganz besonders aber am entschiedensten aus dem praktischen Bedürfnis heraus geschaffen. Dagegen haben sich vor allem, wie in Kleidung, Geschmack und überhaupt allen Dingen die Deutschen von den Franzosen auch auf kunstgewerblichem Gebiete imponieren lassen, Empire wie Louis XVI getreulich nachgebildet. Am besten ist ihnen der ganz schlichte Stil der Revolutionszeit gelungen, den sie nach der Seite des Behaglichen zum „Biedermeierstil“ auszubilden vermochten. Was das Kunstgewerbe der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts an Schönem und Gutem hervorgebracht hat, hat es der Rokoko-Tradition und der verständigen Befriedigung des praktischen Bedürfnisses zu verdanken. Der gelehrte Klassizismus hat auf diesem Gebiete fast nur Schwulst und Bombast zu zeitigen vermocht.

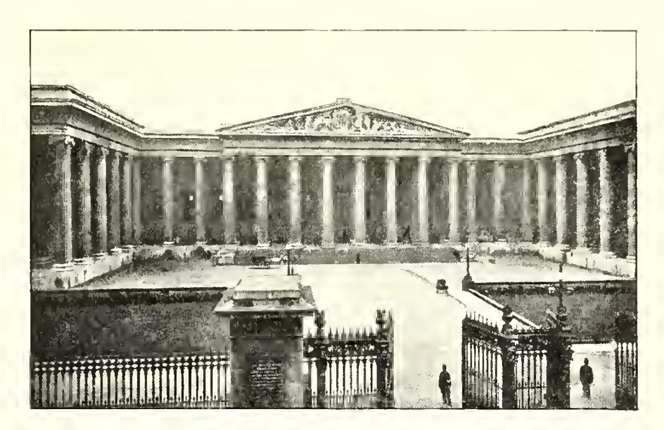


Fig. 54 Das British Museum zu London von Robert Smirke

ZWEITES KAPITEL

Romantik

1. Einleitung

„Romantik"! Wir brauchen nur den Klang dieses geheimnisvollen Wortes zu vernehmen, und eine ganze Welt von Gefühlen und Empfindungen dringt auf uns ein. Aber es ist ausserordentlich schwer, zu sagen, warum wir diese Gefühlswelt mit dem Wort „Romantik" bezeichnen. Die Auslegung, daß das Zurückgehen auf die mittelalterliche Kulturwelt deshalb als Romantik bezeichnet worden sei, weil deren bedeutendste Träger die romanischen Völker gewesen, erscheint gezwungen und leuchtet nicht recht ein. Uns will bedünken, daß sich das Wort eher daraus erklären lasse, daß für uns Deutsche alles Ferne, Fremde, Ungewohnte und Ungeheuerliche in erster Linie bei den Romanen zu suchen und zu finden ist. Aber diese Erklärung passt nur für die Deutschen; für die Romanen selbst kann sich das Wort Romantik nur als das Zurückbesinnen auf ihr eigenes, das romanische Wesen im Gegensatz zu dem fremden klassischen der Griechen deuten lassen. Einfacher als die Wort- ist die Sinnerklärung. Man hat die Romantik als eine Reaktion in zwiefacher Beziehung aufzufassen: als eine Reaktion sowohl gegen das Rokoko, als auch gegen den Klassizismus. Mit diesem ist ihr, gegenüber der Virtuosität des Rokoko, die Betonung des Dargestellten, des Gegenständlichen, des Inhaltlichen, des Gedanklichen, gegenüber der Farbenfreude des Rokoko eine koloristische Askese und Betonung der Form, der Linie, der Umrißlinie, gegenüber der übermütigen Asymmetrie ein strenger, architektonischer Aufbau der Komposition, gegenüber der heiteren Gegenwart des Rokoko ein ernstes Versenken in entlegene Zeiten gemein. Während aber die Klassizisten an das Griechentum anknüpften, besannen sich die Romantiker auf die ruhmvollen Zeiten der Vergangenheit ihrer eigenen Völker zurück. Für uns Deutsche lag dazu ganz besondere Veranlassung vor. Die Zeiten der Erniedrigung und der politischen Erhebung Deutschlands in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lenkten die Blicke und Gedanken auf die alte deutsche Herrlichkeit zurück. Eine Schwärmerei für das „Altdeutsche" ergriff die Gemüter, welche alle Verhältnisse durchdrang und sich auch in der Mode, dem treuesten Spiegel aller Geistesrichtungen, klar widerspiegelte. Waren die französischen Damen des ersten Kaiserreiches in antiken Gewandungen einhergeschritten, so kleideten sich die „teutschen" Jünglinge in den verschnürten altdeutschen Kittel, ließen sich Haar und Bart lang wachsen, zwangen ihren Hals in keinerlei Binde und stülpten ein Federbarett auf ihr Haupt. Einzelne Erinnerungen an diese „altdeutsche Tracht" haben sich in dem Wichs unserer studentischen Verbindungen bis auf den heutigen Tag erhalten. Wie der Klassizismus an das antike

Heidentum, so knüpfte die Romantik nicht nur an das nationale, sondern zugleich an das christliche Mittelalter an. Das 18. Jahrhundert, in dem die Voltaire, Lessing und Friedrich II. gedacht hatten, war das Zeitalter der Verstandeskultur gewesen. Man suchte alle Dinge in rein begrifflicher Weise zu regeln. Tradition, Geschichte, Religion waren dem 18. Jahrhundert als überwundene Mächte erschienen. Die französische Revolution hatte den alten Gott vom Thron zu stoßen und durch die Göttin der Vernunft zu ersetzen versucht. Es war dies der entschiedenste Ausdruck dessen, daß man nur die eine Seite des menschlichen Geistes, den Intellekt anerkannte und wertschätzte. Und der Klassizismus hatte an alledem nichts geändert. Wenn er auch strengen Ernst und gelegentlich hohe Monumentalität an den Tag legen konnte, zu erwärmen vermochte er nicht. Man hat ihn daher nicht mit Unrecht „die gefrorene Antike" genannt. Aber auf die Dauer läßt sich das Gemüt von dem herrischen Verstand nicht völlig in den Hintergrund drängen. Man lechzte geradezu nach einer Befriedigung seiner gemütlichen Bedürfnisse. Was konnte dem innigen deutschen Gemüt das schöne, aber kalte Griechentum sein?! — In dem gläubigen, christlichen Mittelalter dagegen hoffte man die entschwundenen Ideale wiederzufinden. Man nahm dabei das Mittelalter von Karl dem Großen bis auf Dürer und Luther als etwas Ganzes und als etwas absolut Gutes. Man stellte sich die mittelalterlichen Menschen als vollendet edel, aller Selbstsucht und Fleischeslust abhold und von Begeisterung für Religion und Kunst völlig erfüllt vor. Das Mittelalter aber war den Romantikern das katholische Mittelalter. Um es ganz zu begreifen und in sich wiedererstehen zu lassen, trat, wer protestantisch getauft und erzogen worden war, zum Katholizismus über. Vom Atheismus zum Katholizismus! — Merkwürdig ist dabei, dass in den Adern vieler von denen, die von der einen zur anderen christlichen Konfession übertraten, in Wahrheit jüdisches Blut floß.

Die Romantik in der bildenden Kunst steht nicht allein und isoliert da, sie ist die jüngste Schwester der romantischen Philosophie, der romantischen Dichtkunst. Schon Goethe hatte als Jüngling eine große, fruchtbare romantische Epoche erlebt. Auch Schillers Schaffen fehlt es nicht an katholisierend-romantischen Zügen. Von Mortimers begeisterter Lobrede auf den Katholizismus in „Maria Stuart" hat Cornelius Gurlitt mit Recht behauptet, daß man sie als Devise der Romantik benutzen könnte. Aber im Wirken unserer großen Dichterfürsten bildet die Romantik nur ein Moment von sekundärer Bedeutung. Dagegen tat sich im Anfang des 19. Jahrhunderts eine große, weitverzweigte, romantische Dichterschule auf, zu der die Klemens Brentano, Achim von Arnim, Eichendorff, Uhland und viele andere gehörten, eine Dichterschule, die an jene Heroen zwar nicht heranreicht, aber auf dem Gebiete des Liedes und der Novelle manches Unvergeßliche hervorgebracht hat und jedenfalls den Geist der Zeit in sehr beredter Weise ausspricht. Mit dieser Dichterschule hängt die Romantik innerhalb der bildenden Kunst aufs innigste zusammen. Der Künstler ist eine der Hauptfiguren in der romantischen Dichtung. Nächst ihm der Klosterbruder, der Ritter und der Wanderer, lauter Figuren, die in der bildenden Kunst wieder erscheinen. Diese hat von jener, jene von dieser reiche und fruchtbare Anregungen erhalten. Aber der Dichtkunst gebührt die Priorität. Dichter, Schriftsteller sind es gewesen, welche das Programm der bildenden Kunst romantischer Richtung aufgestellt haben, die Schlegel, Tieck und namentlich *Wackenroder*. Wackenroder war der Winckelmann der Romantik. Er wurde im gleichen Jahre 1773 wie sein späterer Schulfreund, Studiengenosse und literarischer Mitkämpfer Tieck und wie dieser in Berlin geboren. Schon hier begeisterten sich die beiden heranwachsenden Jünglinge, in denen offenbar eine, wenn auch häufig übersehene, so doch äußerst charakteristische Seite des Berliner Wesens, nämlich die slawische Gefühlsseligkeit

und Schwärmerei, aufs höchste entwickelt war, für die Romantik. Beide trafen dann in Erlangen als Studenten an der Universität wieder zusammen, besuchten von hier aus die an Burgruinen ebenso wie an malerischen Naturschönheiten reiche Fränkische Schweiz, weilten in langer Betrachtung vor den Bildern der damals noch hervorragenden Gemäldegalerie zu Pommersfelden, stiegen zum Bamberger Dom empor und schwärmten in den reizvollen gewundenen Gassen, in den kunstreichen Kirchen und vor den vielen steinernen Monumenten der einzigen altdeutschen Stadt Nürnberg. So schauten sie die ganze Herrlichkeit altdeutscher Kunst und echt deutscher, reicher Landschaft mit entzückten Augen und Herzen, während sie von alledem an den sandigen Ufern der Spree nur unbestimmte Träume gehegt hatten. Die Frucht dieser Eindrücke legten sie in dem Buche nieder, das im Jahre 1797 unter dem wunderlich klingenden Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschien. Wackenroder hatte dieses Buch geschrieben, und Tieck hatte es mit einer Vorrede, sowie mit Zugaben versehen. Der letztere veröffentlichte ein Jahr später, 1798, ein anderes Buch unter dem Titel „Franz Sternbalds Wanderungen“. Beide Werke enthalten eine poetische, einseitig optimistische, gefühlsschwärmerische Charakteristik des Mittelalters und preisen der heranwachsenden Künstlergeneration ein Schaffen im Geiste des gläubigen nationalen Mittelalters, wie Winckelmann einst die Nacheiferung der Griechen empfohlen hatte. Im schärfsten Gegensatz zu dem kühlen, verstandesmäßigen, greisenhaften Klassizismus spricht Wackenroder mit jugendlich feuriger Begeisterung die Überzeugung aus, daß der Künstler vor allem aus seinem *Gemüt* heraus schaffen müsse. Wenn sein Busen von einer Empfindung ganz erfüllt sei, dann würden sich die technischen Mittel von selbst einstellen. Dieser Gedanke enthält ja einen richtigen Kern, aber in dieser maßlosen Übertreibung geäußert, mußte er anmaßendem Dilettantismus Tor und Tür öffnen. Ferner stellt Wackenroder den gewiß richtigen Gedanken auf, daß es nicht nur e i n e Schönheit, nämlich diejenige der antiken Kunst, gebe, sondern daß sich die Kunst und Schönheit in mannigfaltiger Weise, nach Völkern und Zeiten verschieden geartet, offenbare. Endlich predigt er, so möchte man geradezu sagen, von dem Zusammenhange der Kunst mit der Religion und betont die Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes für Kunst und Kunstgenuß. „Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben? —“ Wort und Tat aber deckten sich bei dem jugendlichen Schwärmer: Wackenroder war der erste derjenigen, die aus schrankenloser Hinneigung zur Kunst und Gefühlsweise des christlich-katholischen Mittelalters vom Protestantismus zum Katholizismus übertraten. Winckelmann war seinerzeit übergetreten, um dadurch den Schlüssel zur Pforte zu erhalten, die ihn in den Tempel heidnischer Kunst und Schönheit führen sollte. Wackenroder trat über, um dadurch den Zugang zum innersten Gehalt christlich-mittelalterlicher Kunst zu finden. Winckelmann war ein gereifter Mann, als er seine entscheidende Tat vollführte und die griechische Kunstgeschichte schrieb. Wackenroder ist jung gestorben. Eine Brustkrankheit hat ihn in der Blüte seiner Jahre dahingerafft. Dieser schwindsüchtige, schwärmerische Jüngling, dessen Schriftstellerei das deutliche Gepräge jugendlichen Überschwanges trägt, ist der höchst charakteristische literarische Vorläufer und Programmredner der Romantik. Man darf sich nun das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn die Wackenroder und Tieck die Romantik innerhalb der bildenden Kunst hervorgerufen hätten. Sie haben nur zum erstenmal in Worte gefaßt, was weite Kreise der Menschheit bewegte. Aber es ist für die Romantik wie für den Klassizismus charakteristisch, daß zuerst das literarische Programm aufgestellt wurde und erst nachher die bildkünstlerischen Taten geschahen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Die überstiegene Ansicht, welche der literarische Prophet der Romantik gehegt hatte, daß die Begeisterung allein künstlerische Werke zu schaffen imstande wäre, wurde von den bildenden Künstlern natürlich nicht geteilt. Vielmehr waren diese von dem redlichen Streben erfüllt, tiefer in die Natur einzudringen, als dies von seiten ihrer klassizistischen Genossen geschehen war und geschah. Die Klassizisten hatten es auf eine allgemeine und im allgemeinen richtige Wiedergabe der Natur abgesehen. Die Romantiker suchten sich auch der Einzelheiten der Natur zu bemächtigen. Daraus ergab sich eine ungleich intimere Wirkung ihrer Schöpfungen. Die Klassizisten hatten das Vorbild für ihre nach dem Allgemeinen und Typischen strebende Kunst bei der Antike und der italienischen Hochrenaissance gefunden. Die Romantiker suchten es bei denjenigen Künstlern, welche noch vor den eigentlichen Blütezeiten gelebt, sich noch nicht zu einer großen, vollen Wiedergabe der Natur hindurchgerungen hatten, sondern in deren Einzelheiten hängen und stecken geblieben waren. Sie fanden also ihr Ideal einerseits bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer herab, andererseits bei den italienischen Quattrocentisten, den Künstlern vor Raffael, den Präraffaeliten verwirklicht. Eine merkwürdige Erscheinung! — Die deutschen Romantiker waren alle von der Sehnsucht erfüllt, deutscher Kunst zu dienen, aber ein großer Teil von ihnen konnte sich doch nicht dazu entschließen, es auf deutschem Boden und im Anschluß an deutsche Vorbilder zu tun, vielmehr gingen sie wie die Klassizisten nach Italien, um im fremden Lande deutsche Kunst zu pflegen. Aber sie suchten nicht das heidnische Rom der Antike auf, sondern sie pilgerten nach dem christlichen Rom, der Kunsthauptstadt der christlich-germanischen Ära. Der Führer dieser Bewegung hieß *Overbeck,* ein Lübecker Kind (geb. 1789). In Hamburg bei *Runge,* einem tief innerlichen Künstler,[1] der sich aber nicht zur Klarheit und vollen Entwicklung seiner Kräfte hindurchringen konnte, weil ihn ein frühzeitiger Tod hinwegraffte, hatte Overbeck zuerst entscheidende Anregung empfangen. Er besuchte dann die Wiener Akademie, mit der er ebenso feindlich aneinander geriet, wie Carstens seinerzeit mit der Kopenhagener. Der Ansturm der Jungen gegen die Alten zieht sich als entscheidendes Leitmotiv durch die Kunstgeschichte des ganzen 19. Jahrhunderts. Von Wien zog der jugendliche Overbeck mit seinem Freunde, dem Frankfurter *Pforr,* einem seines großen Vorbildes nicht unwürdigen Dürernachfolger und zwei anderen weniger bedeutenden Künstlern nach Rom. Hier gesellten sich später die Brüder *Veit*[2]) und die Brüder *Schadow* aus Berlin, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow, hinzu. Die jungen Künstler bezogen die Räume des gerade aufgelassenen Klosters Sant' Isidoro und bewohnten darin je eine Mönchszelle; das Refektorium diente ihnen als gemeinsames Atelier. Sie erhielten nach ihrer Wohnstätte den Namen der Klosterbrüder von Sant' Isidoro und wurden von den Klassizisten auch als Nazarener verhöhnt; ein Spottname, der wie bei den Protestanten, Geusen und anderen allmählich zu einem Ehrennamen wurde. Ihre erste gemeinsame Tat,

[1]) *Alfred Lichtwark* (Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850. München 1893) hat diesen Künstler gewissermaßen entdeckt und *R. Muther* hat ihn in der Geschichte der Malerei Bd. II, pag. 1 ff. sehr hoch gestellt und als Vorläufer der Moderne gepriesen.

[2]) *Spahn,* Philipp Veit. Bielefeld u. Leipzig 1901.



Fig. 55 Die sieben mageren Jahre von Friedrich Overbeck, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

an der sich auch *Peter Cornelius*[1]) beteiligte, war die Ausmalung der Casa Bartholdy, d. h. des Hauses, welches der preußische Generalkonsul Jakob Salomon Bartholdy bewohnte. Der Auftraggeber war ein zum Protestantismus übergetretener Israelit. Die Künstler waren mit einziger Ausnahme des katholisch getauften und erzogenen Cornelius zu Katholiken gewordene Protestanten. Und zwar hatte sich dieser Konfessionswechsel bei einigen von ihnen unter ganz eigentümlichen Verhältnissen vollzogen. Die beiden Veit waren Enkel Moses Mendelssohns. Ihre Mutter aber hatte sich von ihrem Manne, dem Kaufmann Veit, scheiden lassen, in zweiter Ehe den Dichter Friedrich Schlegel geheiratet und war mit diesem und ihren Söhnen im Kölner Dom — sehr charakteristisch! — übergetreten. Die Schadow waren Söhne einer österreichischen Jüdin, die in einem Wiener Kloster den Schleier genommen hatte, aus diesem von ihrem Vater herausgenommen und nach Berlin gebracht worden war. Hier hatte sie der Bildhauer Gottfried Schadow kennen gelernt, sie nach Wien und dann nach Italien entführt. Wahrscheinlich ist sie auch protestantisch geworden und hat ihre Söhne in diesem Bekenntnis erziehen lassen, welche dann in Rom unter der Macht der die Zeit bewegenden Ideen übertraten. Wie sollte man nun einen religiösen Stoff ausfindig machen, der einer konfessionell so eigenartig zusammengewürfelten Gesellschaft allerseits gleich gut entsprechen könnte? — Man einigte sich schließlich auf die Geschichte des ägyptischen Joseph. Cornelius kommandierte die Arbeit, die in Freskomalerei ausgeführt werden sollte.[2]) Man griff gerade auf die Freskotechnik zurück, weil man der Überzeugung lebte, daß sie für die ernste Erzählung des Alten Testaments ein unvergleichlich geeigneteres Ausdrucksmittel wäre als die Ölmalerei, in der man sündige Weltfreudigkeit verkörpert wähnte. Das Fresko, das heißt das Arbeiten auf Mauerflächen, die mit frischem Kalk beworfen werden, verlangt entschlossenes Zugreifen, da die Malerei mit dem Eintrocknen der Kalkschicht fertig gestellt sein muß. Es ist außerordentlich schwer, in dieser Technik feine Übergänge und zarte Tonwirkungen zu erreichen. Aber die italienische Renaissance hatte in jahrhundertelangem, von Generation auf Generation, von Meister auf Meister fortgesetztem heissen Bemühen diese Technik zu hoher Meisterschaft entwickelt, so daß ein Tiepolo gleichsam spielend das Würzburger Schloß mit seinen Fresken ausmalen konnte. Aber nach dessen Tode verfiel die Technik so schnell, daß kaum 40 Jahre später die

[1]) Vgl. S. 89.

[2]) Die Fresken sind abgelöst worden und befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin.



Fig. 56 Die sieben fetten Jahre von Philipp Veit, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

Nazarener sie mit Hilfe alter Werkleute gleichsam zu neuem Leben erwecken mußten. Was sie unter diesen Umständen geleistet haben, ist ein Stammeln gegenüber der majestätisch einherrollenden gewaltigen Sprache des großen Venetianers. Inhaltlich aber sind die Fresken interessant, weil sich in ihnen das keusche, ernste, strenge Ringen der Nazarener aufs klarste offenbart. Allerdings stellen sie keine absolute Bereicherung der Kunstgeschichte vor, denn was die Nazarener geleistet, das hatten vier Jahrhunderte vor ihnen die italienischen Quattrocentisten alles schon viel besser, wahrer, frischer und mit unvergleichlich treuerer und eindringlicherer Naturbeobachtung gegeben. Wenn irgendwer, so hatten die italienischen Quattrocentisten der Natur ins Antlitz geschaut, während die Nazarener nur abgeleitete, nur Kunst aus zweiter Hand darboten. Die Kunst der Quattrocentisten stellte ferner, wenn auch nicht die höchste, so doch eine hohe Stufe einer völlig organischen Entwicklung dar, während die Nazarener sich rein willkürlich gerade auf diese Entwicklungsstufe zurückschraubten. Aber daß sie dies taten, daß sie sich gerade auf diese vorletzte Entwicklungsstufe stellten, ist kulturgeschichtlich höchst interessant. Außerdem bedeuten ihre Leistungen, nur vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts aus betrachtet, auch einen Fortschritt über den Klassizismus hinaus, weil sie sich der Natur mit einer unvergleichlich liebevolleren Versenkung in alle Einzelheiten zu bemächtigen trachteten. An der abgebildeten Darstellung der sieben mageren Jahre von Overbeck (Fig. 55) ist der straffe kompositionelle Aufbau, der strenge Zusammenschluß aller Linien vom einen Ende zum anderen, die glückliche Einordnung in die Form der Lunette, ganz besonders aber der große sittliche Ernst, der aus dem Ganzen spricht, zu bewundern. Nebenbei bemerkt, treiben des alten Michelangelo Propheten und Sibyllen doch auch wieder in der herben Frauengestalt ihren Spuk, welche die Mitte der Komposition einnimmt. Oberflächlicher, schwächer, individualitätsloser ist Veits Gegenstück der sieben fetten Jahre (Fig. 56). Auf die Ausmalung der Casa Bartholdy folgte eine ebensolche der Villa des italienischen Fürsten Massimi, bei welcher der neu in den Kreis der deutschen Künstler eingetretene Julius Schnorr von Carolsfeld (vgl. pag. 99) die Illustrationen aus Ariost übernahm, Cornelius den Dante, um die Vollendung seines Cyklus später den Veit und Koch zu übergeben, Overbeck den Tasso, um seine Arbeit schließlich an Führich abzutreten.

Wenn in irgend einem Künstler, so ist in Overbeck das Nazarenertum Fleisch geworden. Er allein ist zeit seines Lebens in Rom geblieben; hier ist er auch hochbetagt im Jahre 1869 gestorben. Er hat sich wie kein anderer in die alten italienischen Kirchenmaler versenkt, aus deren Bildern er nicht nur einzelne Be-

wegungs-, sondern auch Gruppenmotive herübernahm. Er empfand sich aber auch wirklich so tief in die alten Italiener hinein, daß er geradezu aus ihrem Geiste heraus neu schaffen konnte, nur daß der Epigone die Weichheit seiner Vorbilder leicht in Weichlichkeit, ihre zarte Träumerei in trübe Verschwommenheit verkehrte. Trotzdem hat es der zum Katholizismus übergetretene Protestant fertig gebracht, Gläubige beider Konfessionen in gleicher Weise durch seine Gemälde zu erheben und zu erquicken. Als seine Hauptwerke gelten eine Pietà in Lübeck, ein Ölberg in Ham-



Fig. 57 Das Magnificat oder Der Triumph der Religion in den Künsten — von Overbeck im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (Nach Photographie Bruckmann)

burg und ganz besonders das berühmte Magnificat oder der Triumph der Religion in den Künsten (Fig. 57). In den Lüften thront die Religion, durch eine Maria mit dem Kinde repräsentiert, umgeben von den himmlischen Heerscharen. Gerade unter ihr, auf der Erde springt der Brunnen des Lebens, um den sich im Halbkreis alle hervorragenden Künstler scharen, soweit sie von christlich-katholischen Gesinnungen erfüllt waren. Michelangelo ist zeitlich der letzte. Er hat in den Augen Overbecks bereits den Verfall eingeleitet. Alle, die nach ihm kommen

sollten, waren bereits durch sündhafte Weltlichkeit von ihrem Künstlerpriestertum abgelenkt. In bezug auf Komposition, Erfindung, Bewegung der einzelnen Figuren und namentlich der Gruppen stellt das Magnificat in seiner oberen Hälfte eine freie Variante von Raffaels Disputa und in der unteren von der Schule von Athen dar. Höher — im rein künstlerischen Sinne — als Overbecks Ölgemälde werden seine Zeichnungen — Serien zu den Evangelien und den sieben Sakramenten — gewertet.

Charakteristisch für das ganze Wesen und Wollen des Mannes, der trotz seiner großen künstlerischen Schwächen vollgültigen Anspruch auf den Ehren-



Fig. 58 Titelblatt zum Faust von Peter Cornelius (Zu Seite 90)

titel einer Persönlichkeit erheben darf, ist der Umstand, daß er seine innerste Überzeugung mehrfach unumwunden dahin ausgesprochen hat, daß seine Schöpfungen nur geringe Werkzeuge im Dienste der Kirche sein sollten, und daß ihm die Hoffnung, eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, weit mehr gelte als aller Ruhm.

Neben Overbeck ragt unter den Nazarenern nur *Peter Cornelius*[1]) hervor,

[1]) Literatur bei Muther; vgl. außerdem Cornelius Gurlitts Versuch einer gerecht abwägenden Beurteilung des Künstlers in dessen deutscher Kunstgeschichte u. Fritz Knapps ausgezeichneten Aufsatz in „Das 19. Jahrhundert in Bildnissen“. Berlin. Photogr. Gesellschaft.

wofern man diesen überhaupt als Nazarener bezeichnen darf. Sein starker und reicher Geist ließ sich nicht in die Fesseln irgend einer beengenden Richtung schlagen, er sog aus allem seine Nahrung und wuchs sich so zu einer seine Zeit beherrschenden einsamen Größe aus. Cornelius ist Nazarener, Klassizist und zugleich Begründer einer neuen, der deutschromantischen Kunstrichtung[1]) gewesen. Mit dem Klassizismus wurde der 1783 als Sohn eines Malers geborene Künstler zuerst durch *Füssli*[2]) bekannt, einen Schweizer und Verwandten von dem Verfasser des Künstlerlexikons. Der Maler Füßli ist auch selbst kunstwissenschaftlich tätig gewesen und hat in seinen Schriften eine für die damalige Zeit erstaunlich richtige Beurteilung aller Großen der Vergangenheit, ganz besonders auch des in der Ära der Gedankenkunst gewissermaßen als Kotmaler verachteten Rembrandt niedergelegt. Als Künstler war er ein Geistesverwandter des Carstens, hat in England für diesen gewirkt und zugleich eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik geschlagen. Zum Romantiker wurde Cornelius im Kupferstichkabinett seiner Vaterstadt Düsseldorf, in welchem er die Altdeutschen, vorab Dürer, aber auch die Kleinmeister Flötner, Stimmer und unseres Erachtens wohl auch Lukas van Leyden studiert hat. Ganz besonderen Eindruck machten ihm die damals gerade in Lithographie veröffentlichten Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian. In ihrer und in der altdeutschen Art überhaupt trachtete der nach der Goethestadt Frankfurt Verschlagene den Faust wiederzugeben. Es sind sonderbare Blätter, die auf diese Weise entstanden (vgl. Fig. 58 u. 59). Die ganze Eckigkeit Dürers erscheint in ihnen in der Tat wieder.



Fig. 59 Gretchen vor der Mater Dolorosa von Peter Cornelius

[1]) Vgl. *Fr. Haack,* Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. S.-A. aus der Festschrift der Universität Erlangen zur Feier des 80. Geburtstages S. K. Hoheit des Prinzregenten. Erlangen und Leipzig, 1901.

[2]) Vgl. Cornelius Gurlitts Kunstgeschichte.

Aber diese Eckigkeit des Epigonen ist nicht mit des Altmeisters Kraft, Markigkeit, vortrefflicher stofflicher Charakteristik und namentlich nicht mit dessen tiefem Naturgefühl gepaart. Dagegen ist etwas von dem ernsten herben großen Geiste des künstlerischen Ahnherrn auf den Enkel übergegangen. Man betrachte dieses Gretchen vor der schmerzenreichen Mutter Gottes (Fig. 59). Die Wiedergabe des Körperlichen ist hart, die gotische Plastik der Madonnenstatue ist wenig, die Architektur des Kreuzganges gar nicht verstanden, aber die seelische Gesamt-



Fig. 60 Siegfrieds Tod von Peter Cornelius (Zu Seite 92)

stimmung, wenn man so sagen darf, hat kein Faustillustrator jemals wieder so intensiv neu zu erzeugen vermocht! — Welch feiner Zug in dem Motiv des Mönchs, der — vom Pfeiler halb verdeckt — vorüberwandelt, von irdischem Leid und weltlicher Leidenschaft nicht bewegt und nicht ergriffen! Eine sonderbare Anspielung in dem Storch, der übrigens bereits etwas von dem großen Reiz der Linienführung verrät, über den Cornelius später verfügen sollte. Der Künstler schickte seine Zeichnungen, die durch den Stich zum Gemeingut der Nation werden sollten, gegenwärtig aber, obgleich sie noch nicht durch geistig Größeres ersetzt wurden, über Gebühr vergessen sind, an den Dichter des Faust. Der damals längst klassizistisch gesinnte Goethe mußte die in den Zeichnungen steckende große Potenz wohl anerkennen, aber er warnte den jungen Maler davor, sich aus-

schließlich altdeutschen Einflüssen hinzugeben, und riet ihm, nach Italien zu gehen, um dort die Großen der Renaissance auf sich wirken zu lassen. Diesen Rat befolgte Cornelius und traf im Jahre 1811 in Rom ein. Hier vollendete er die bereits in Deutschland begonnene zweite Zeichnungenfolge, die gleichfalls durch den Stich vervielfältigt wurde: die Nibelungen. Der Stoff war noch deutscher, einheitlicher, reckenhafter und infolgedessen dem Cornelius noch paßgerechter auf den Leib geschnitten. Kein Wunder daher, daß ihn Cornelius mit seinem eigentümlich ungelenken und altertümelnden, aber dennoch kraftvollen und tief eindringenden Stil noch besser zu meistern wußte. Gewiß sind seine Nibelungen ebensowenig im eigentlichsten Sinne die wahren Nibelungen, als sein Faust, sein Gretchen den Goetheschen Phantasiegeschöpfen vollkommen zu entsprechen ver-



Fig. 61 Titelblatt zu den Nibelungen von Peter Cornelius

mögen. Gewiß lockt uns das Ungeschlachte in Zeichnung, Formengebung und Empfindung, verbunden mit dem erstaunlich geringen Naturgefühl vor jedem einzelnen Blatt von neuem ein Lächeln ab, und dennoch ist man immer und immer wieder ergriffen von dem imposanten Ernst und der wuchtigen Kraft, welche die mehr poetische als künstlerische Konzeption auszeichnen (vgl. Fig. 60). Die beste Seite seiner angeborenen Begabung offenbart Cornelius im Titelblatt, in dem er wiederum wie beim Faust den Extrakt des Ganzen zu geben trachtet (Fig. 61). Dabei hat er es verstanden, die figurenreichen Gruppen klar und scharf nach Massen und einzelnen Gestalten zu gliedern und von einem harmonischen Liniengefüge zu umschließen. Drei romanisierende Arkaden, unter deren Kapitälen eine Wagrechte entlang läuft, teilen das Titelblatt in sechs Felder, in deren Mitte

eine Inschrifttafel mit der ersten Strophe des Nibelungenliedes aufgehängt ist. Oben rechts führt Siegfried dem König Gunther die erbeuteten Feldzeichen und die Gefangenen vor; er sitzt auf einem (wie stets bei Cornelius) anatomisch unmöglichen Pferde von krankhaft übertriebener Halsbildung, das aber trotzdem unserer Phantasievorstellung vom feurigen Kriegsroß der Reckenzeit entspricht. In der Mitte die Trauung Siegfrieds und Kriemhildes, von Raffaels Sposalizio wohl nicht ganz unbeeinflußt. Links zwingt Siegfried in der Tarnkappe dem erbärmlich auf seinem breiträumigen Ehebette kauernden König Gunther die Brunhilde an die Seite; der Mond scheint zum Fenster herein. Unten rechts nimmt Kriemhilde, über deren Haupte wir eine Darstellung ihres Traumes wahrnehmen, zärtlichen Abschied von Siegfried, welcher zur Jagd auszieht; im Mittelgrund Rosse, Reisige und Hörnerklang; im Hintergrund gibt Hagen mit der Armbrust den verhängnisvollen Schuß auf Siegfried ab, der sich zur Quelle niedergebeugt hat, um seinen Durst zu löschen. Gegenüber im brennenden Hause der Kampf auf der Treppe; hüben wie drüben ist das Motiv der Treppe in kompositionell wie dramatisch glücklicher Weise ausgenutzt. Unten nimmt die Gestalt des völlig gebeugten, in Verzweiflung thronenden Königs Etzel den Mittel- und Hauptplatz ein, zu seinen Füßen liegen die Leichen der Erschlagenen lang hingestreckt, um ihn herum schreien Kinder, klagen Frauen, trauern Männer; Hildebrandt steckt sein Schwert in die Scheide. Alles in allem genommen, dürfte dieses Titelbild zu den Nibelungen trotz aller technischen Mängel wegen seiner glücklichen Frische und leichten Verständlichkeit den Höhepunkt der ersten, der deutsch-romantischen Periode des Cornelius repräsentieren.

In Rom setzt nun eine neue Epoche in des Künstlers Entwicklung ein. Hier schloß er sich naturgemäß hauptsächlich an Overbeck an. Man stelle sich neben dem großen schlanken Niedersachsen mit dem schwärmerischen Apostel Johannes-Antlitz Cornelius vor, einen Mann von kurzer gedrungener Statur mit breiten Schultern und einem mächtigen, energisch gebildeten Haupte, aus dem zwei tiefdunkle Augen herausfunkelten. Die niederblitzende, zwingende Kraft seiner Augen soll unheimlich gewesen sein. Das charakterisiert den Mann. Cornelius war eine geborene Herrschernatur. In der ewigen Stadt ward er der „Hauptmann der römischen Schar“, zu welcher nicht nur die Nazarener, sondern auch die Klassizisten gehörten. Doch nicht mit den Lebenden allein, auch mit den großen Toten, namentlich mit Michelangelo, hielt Cornelius auf seine Art vertraute Zwiesprache, sog aus ihren Werken in derselben Weise wie einst aus den Dürerschen die ihm entsprechende Nahrung und bildete sich so seinen eigenen weder ausschließlich klassizistischen, noch rein romantischen, sondern durchaus persönlichen Stil. In diesem Stil arbeitete er in leitender Stellung an der Ausschmückung der Casa Bartholdy wie der Villa Massimi mit (vgl. pag. 86 u. 87).

Zu den Bewunderern der Fresken in diesen Gebäuden gehörte auch der Kronprinz von Bayern, der damals in Rom weilte und mit den jungen deutschen Künstlern aufs freundschaftlichste verkehrte. Er ist in ihrem Kreise in der spanischen Weinkneipe auf Ripagrande von dem Berliner Maler Franz Catel in einem kulturgeschichtlich interessanten und menschlich ansprechenden Bilde dargestellt worden (München, N. Pinakothek). Ludwig zog Cornelius nach München. Hier hatte er die beiden Eingangs- und Empfangssäle der Glyptothek, die sich an die hintere Auffahrtsrampe anschließen (vgl. S. 75), und in denen sich der König und die Seinen für die ihrer im Innern des Gebäudes harrenden Kunstgenüsse sammeln und vorbereiten wollten, mit zweckentsprechenden Fresken zu schmücken. Es war ihm die Aufgabe gestellt worden, die griechische Götter- und Heldenwelt, welche die beiden wichtigsten Stoffkreise für die in der Glyptothek enthaltenen Kunstwerke bilden, in einer cyklischen Folge von Gemälden darzustellen. Cornelius,

von dem man füglich behaupten kann, daß er eine Welt in sich erschuf und trug und hegte, erweiterte sich diese Aufgabe zu einer die ganze Natur umspannenden. In beiden Sälen gliederte er die zu bemalende Fläche vom Scheitelpunkt der



Fig. 62 Die Unterwelt, Wandgemälde von Cornelius in der Glyptothek zu München

Gewölbe aus nach unten in konzentrische Abteilungen und teilte sie außerdem den vier Wänden entsprechend in vier Teile, so daß sowohl diese letzteren, als auch die konzentrischen Abteilungen von innerlich zusammenhängenden Darstellungen bedeckt sind. Im Göttersaal enthalten z. B. die vier konzentrischen Abteilungen, von oben nach unten betrachtet, die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Tageszeiten und in bedeutend größerem Format die Götterreiche: den Olymp, das Wasserreich Neptuns und die Unterwelt. Die vierte Stelle nimmt ein Fenster ein. Andererseits sind z. B. Erde, Winter, Nacht und Unterwelt zu einer radialen Gruppe zusammengefaßt. Dazu kommen noch eine Unzahl von Arabesken hinzu, in denen Cornelius bisweilen eine sonst bei ihm seltene Eigenschaft, nämlich einen glücklichen Humor, entfaltet. In der Unterwelt (Fig. 62) schreitet Orpheus, dem ein neckischer Amor einflüstert, die Leier schlagend, zum Throne des Pluto und der Proserpina empor. Hinter dem Throne, halb versteckt, Eurydice, eine anmutig bewegte, von Liebe und Sehnsucht erfüllte Frauengestalt. Zu ihren Füßen die von Schlangen umwundenen Eumeniden, dahinter die wassertragenden Danaïden, ganz hinten wälzt Sisyphus den Stein, während im Eck Styx das Wasser aus der Urne fließen läßt und über ihm das grause Medusenhaupt sichtbar wird. Gegenüber erscheinen vor den drei Richtern der Unterwelt die Schatten, welche Charon und Merkur herübergebracht haben. Das unschuldige Kind allein — ein ansprechender Gedanke! — braucht sich nicht den grimmen Richtern zu stellen und vermag den vielköpfigen Höllenhund mit einem Stücklein Brot zu besänftigen. Wie dieses Beispiel lehrt, sind Beziehungen, Anspielungen in überreicher Fülle vorhanden, so daß Cornelius mit Recht von sich behaupten konnte, daß er mit diesen Fresken seine philosophische Dissertation geliefert habe. Im trojanischen Saal ist in ähnlich reich gegliederter Weise der trojanische Krieg von seinen Entstehungsursachen an dargestellt. Dazu in den Arabesken Andeutungen der übrigen griechischen Heroenmythen. Für die Zeitgenossen des Cornelius war in

diesen Glyptothekfresken eine neue Welt erschlossen. Nichts charakteristischer als die begeisterten Ergüsse, in denen sie von dem jungen Schwind auf seiner ersten Fahrt nach München gepriesen wurden. Wenn der moderne Mensch die



Fig. 63 Die Zerstörung Trojas, Wandgemälde von Cornelius in der Glyptothek zu München

Glyptothek betritt, fühlt er sich von dem harten, kalten, bunten, unharmonischen Kolorit dieser Fresken zurückgestoßen und hegt doch zugleich die Empfindung, der geistigen Schöpfung eines Großen gegenüberzustehen. Er findet sich nur mit Mühe durch die philosophische Doktorschrift hindurch — der Gedankenkünstler vom Anfang des 19. Jahrhunderts verlangte angespannte Arbeit vom Beschauer — und ist doch von der Wucht und unmittelbaren Wirkung einiger der Hauptkompositionen ergriffen. Dahin sind der Kampf um den Leichnam des Patroklus und die Zerstörung Trojas (Fig. 63) zu rechnen. Priamus[1]) und sein Sohn Polites sind bereits von Neoptolemos erschlagen, der jetzt im Begriff steht, den kleinen Astyanax über die Mauer hinabzuschleudern. Andromache, welche den Knaben noch mit der einen Hand gefasst hält, ist in Ohnmacht gesunken und lehnt am Knie der Hekuba, die inmitten der Gesamtkomposition, von ihren Töchtern umgeben, dasitzt — ein Bild der Verzweiflung. Polyxena klammert sich an die Mutter, weil Menelaus sie ergreifen will. Zu seiner Linken, noch unbemerkt von ihm, lehnt Helena in tiefem Schmerz an einer Säule. Über Hekuba aber erscheint, das aufgelöste Haar mit Lorbeer gekrönt, die Seherin Kassandra; sie spricht den Fluch über das Haus der Atriden aus, wovon sie Agamemnon vergeblich zurückzuhalten sucht. Eine Gruppe griechischer Helden sind vereint, um die Beute zu teilen. Nestor hält den Helm, aus dem Ulysses die Lose zieht. Unter einem Portikus sieht man Äneas, dem der Knabe Askanius voranschreitet, seinen Vater Anchises hinwegtragend. Im Hintergrund die brennende Stadt, über welche der Kopf des hölzernen Pferdes emporragt.

Cornelius hat die Glyptothek großenteils von anderen, von *Zimmermann*, *Schlotthauer* usw. nach seinen Entwürfen ausmalen lassen. Er hatte tatsächlich keine Muße, allen an ihn ergangenen Aufträgen persönlich zu genügen; denn während er in München mit jener großen Aufgabe beschäftigt war, fungierte er

[1]) Vgl. den Glyptothek-Katalog.

zugleich als Akademiedirektor in Düsseldorf! — Den Sommer brachte er dort, den Winter hier zu. Er war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Mann, um den sich die Könige stritten. Als aber das Münchener Kunstakademie-Direktorat erledigt war, tauschte er dieses gegen das Düsseldorfer ein und siedelte nun ganz nach München über. Von den überschwänglichsten Hoffnungen war er dabei beseelt. Aber sie sollten sich nicht erfüllen. Das Zusammenarbeiten mit Klenze (vgl. S. 73) fiel nicht zu beiderseitiger Zufriedenheit aus, auch die anfangs so warmen Sympathien Ludwigs erkalteten mehr und mehr. Als Cornelius trotzdem nach Vollendung der Glyptothekfresken den Auftrag erhielt, die neuerbaute Ludwigskirche mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auszumalen, wählte er die Schöpfung, die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht (Fig. 64). Das Jüngste Gericht nimmt die Hauptwand hinter dem Altar ein. Während die Rubens wie Michelangelo das Ereignis des Jüngsten Gerichtes in einer Unzahl dramatisch bewegter, zu einem einzigen gewaltigen Auf- und Niederströmen wunderbar vereinigter nackter Menschenleiber verkörpert hatten, gibt Cornelius die christlich-katholische Lehre von diesem Ereignis in völlig ruhigen, flächenhaften, aus lauter bekleideten Gestalten zusammengesetzten, kompositionell aber auseinanderfallenden Gruppen wieder.[1]) Der Gipfelpunkt der Abstraktion in der bildenden Kunst war von Cornelius mit diesem Werke erreicht worden. Aber auf diesem Gipfel fühlte sich weder sonst jemand in München, noch der König wohl, der vielmehr seine, die ganze Art des Gedankenkünstlers verdammende Ansicht in die klassischen Worte zusammenfasste: „Der Maler muß malen können."

Unter diesen Umständen nahm Cornelius im Jahre 1840 von Herzen gern den Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin an. Das Jahr vorher, 1839, war er in Paris Gegenstand höchster Auszeichnungen gewesen, sowohl von seiten der Kunstakademie, als auch Louis Philipps, der den Künstler zur Tafel zog und ihn in höchsteigener Person im Louvre herumführte. Ebenso glich die Reise nach Berlin und der Empfang daselbst einem wahren Triumphzug. Doch der Begeisterungsrausch der großstädtischen Bevölkerung war bald verflogen. Auf die Dauer konnten der katholische, romantische, poetische Künstler und die protestantische, rationalistische Stadt der Aufklärung doch keinen rechten Geschmack aneinander finden. War man ihm in München mit dumpfer Verehrung begegnet, so kam man ihm hier mit offenem Spott entgegen, so daß der Künstler Berlin ehrlich haßte, es eine gottlose Stadt zu nennen und den Aufenthalt in der nordischen Hauptstadt, wenn irgend möglich, mit einer Reise nach Rom zu vertauschen pflegte. Indessen fand er bei der geistigen Elite Berlins verständnisvolle Anteilnahme, so bei den Brüdern Grimm, Alexander von Humboldt, dem Bildhauer Rauch, dem kunstliebenden, Kunstwerke sammelnden, über Kunst schreibenden Grafen Raczynski. Cornelius' Hauptwerk in Berlin, zugleich das letzte große seines Lebens, waren die Zeichnungen zu dem von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Campo Santo, einer neben dem zu erbauenden Berliner Dom geplanten Begräbnisstätte der Hohenzollern. Es war dem König nicht beschieden, Dom und Campo Santo zu glücklichem Ende zu führen. Und Cornelius hat überhaupt keinen einzigen Pinselstrich darin getan. Aber die Entwürfe, die Kartons sind ausgeführt worden und befinden sich in der Nationalgalerie. Cornelius sollte und wollte im Campo Santo ein christliches Epos an die Wand zaubern. Es war dies von jeher sein höchster Künstlertraum gewesen, dem er das ganze Leben hindurch nachgehangen hatte. In der Ludwigskirche hatte er ein Stück davon verwirklichen dürfen, jetzt sollte ihm, der mittlerweile das sechste Jahrzehnt seines Lebens vollendet hatte, der Traum voll in Erfüllung gehen. Kein Wunder daher, daß der Greis mit jugendlichem Feuer-

[1]) Vgl. Gurlitt a. a. O.



Fig. 64 Das Jüngste Gericht, Wandgemälde von Cornelius in der Ludwigskirche zu München

eifer an die Arbeit ging und während der ersten Entwürfe in Rom in die begeisterten Worte ausbrach: „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe

Seligkeit . . . Ich fühlte bis in die Gebeine die heiligste Nähe, wie sie denn so oft dem Unwürdigen naht . . .“ Cornelius gliederte, seiner Art gemäß, den Raum in Abteilungen und diese in Unterabteilungen, in denen er die tiefsten Gedanken des Christentumes, das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der sündigen Menschheit und, im vollsten Einklang mit dem Charakter der Begräbnisstätte, das letzte Ende aller Dinge verkörperte. Der katholische Künstler hat sich dabei über den rein konfessionellen Standpunkt hoch erhoben. Nicht etwa aus Rücksicht auf das protestantische Preußen und Berlin, nicht etwa aus Konnivenz gegen den König, der als echter Romantiker ja selbst von katholisierenden Anwandlungen nicht frei war, sondern weil sein in die Weite strebender Geist



Fig. 65 Die vier apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius
(Nach Photographie der Phot. Gesellschaft, Berlin)

über die engen Schranken des streng Konfessionellen erhaben war. Die Nazarener vom Schlage des Overbeck traten vom Protestantismus zum Katholizismus über und verbohrten sich in einen engen Konfessionalismus, der katholisch geborene Cornelius strebte darüber hinaus. Einen besonders hohen Rang unter den Campo-Santo-Entwürfen nehmen die acht Seligpreisungen der Bergpredigt ein, statuarisch gedachte Frauengestalten auf gemalten Sockeln. Diese Seligpreisungen sind in der Tat so plastisch gedacht, daß der Bildhauer Rauch Feuer und Flamme dafür war und sie am liebsten gleich selbst in Marmor umgesetzt hätte. Aber an erster Stelle stehen unter den Campo-Santo-Entwürfen und wohl überhaupt unter sämtlichen Werken des Cornelius die vier apokalyp-

tischen Reiter (Fig. 65). Damit kehrte der alternde Künstler gleichsam wieder zu den Idealen seiner Jugend zurück. Denn diese Komposition ist offenbar im Anschluß an Dürers bekannten Holzschnitt entstanden. Und in diesem einen Falle ist es dem Epigonen auch gelungen, sein großes Vorbild zu übertreffen, nicht an Technik, Naturgefühl und stofflicher Charakteristik, wohl aber an Schaffenskraft, Dramatik und unmittelbar hinreißender Wirkung auf den Beschauer. Bald nach den Campo-Santo-Entwürfen, im Jahre 1867, ist Cornelius hinübergegangen. — Er war dreimal vermählt, jedesmal mit einer Römerin.

Cornelius ist der bedeutendste Vertreter nicht nur der deutschen Romantik, sondern der gesamten deutschen Gedankenkunst gewesen. In ihm erscheinen deren Schwächen und Vorzüge in höchster Potenz. Die Schwächen liegen in mangelhafter Technik und in geringem Naturgefühl, die Vorzüge sind sittlicher, seelischer, geistiger Art. Cornelius war nicht nur von absoluter koloristischer Unfähigkeit, sondern die Farbe erschien ihm geradezu als Verderb der Malerei. Seine Zeichnung, besonders sein Umriß und seine Gewandfältelung sind dagegen von einer ganz eigenartigen, wenn auch kalten, strengen, statuarischen Schönheit. Seiner ganzen Kunst eignet überhaupt ein gewisser plastischer Grundcharakter. Seine Kartons ließen sich eher in Marmor als in Öl umsetzen. Seine Bedeutung liegt aber überhaupt nicht in der Technik. Was er technisch geleistet hat, ist vorbei, ist tot, ist wertlos für die lebende und für die nachfolgenden Generationen. Rührend wirkt es, in den Kupferstichkabinetten gelegentlich einen Enkelschüler des Cornelius nach dessen Kartons mit hingebender Begeisterung zeichnen zu sehen! — Aber was der große Mann gewollt, gedacht und in seinen Zeichnungen an sittlicher Kraft und geistiger Potenz niedergelegt hat, kann niemals untergehen und wird dem Kulturhistoriker späterer Geschlechter stets wie in einem klaren Spiegel das Streben des deutschen Geistes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbaren. Der Maler Cornelius, der Bildhauer Rauch und der Baumeister Schinkel — denn das sind die Künstler, die in dieser Hinsicht zusammengehören — haben dasselbe hohe sittliche Ideal vor Augen gehabt: eine geistige Wiedergeburt der deutschen Nation zu bewirken, welche der durch die Freiheitskriege geschaffenen politisch-militärischen, der durch den Freiherrn vom Stein bewirkten innerpolitischen entsprechen sollte. Wir können gegenwärtig gar nicht mehr ermessen, wieviel jene Männer zur Erhebung der Seelen unserer Vorfahren beigetragen haben und wieviel auch wir ihnen daher mittelbar verdanken. Und es wäre kleinlich von uns, wenn wir, statt auch dessen eingedenk zu sein, nur ihre technischen Mängel kritisieren wollten! —

Cornelius hat seinerzeit aufs Publikum wie auf die Künstler einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Was er im großen, das ist neben ihm im kleinen manch anderer Künstler gewesen. So *Julius Schnorr von Carolsfeld* (geb. 1794, † 1872).[1]) Dieser stammte aus einer alten sächsischen Familie Schnorr. Ein Ahnherr hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts um seiner Verdienste auf industriellem Gebiete willen den Adel mitsamt dem Zunamen „von Carolsfeld“ erhalten. Der Vater war, wie derjenige des Cornelius, Maler. Aber der junge Schnorr hat sich diesen Umstand unvergleichlich besser zunutze gemacht, als sein großer Zeitgenosse, und überhaupt sein Leben lang fleißig nach der Natur Akt, Draperie und Landschaft gezeichnet. Daher ist er jenem in der genauen Naturwiedergabe wie im Technischen weit überlegen. Aber er hat nicht die imponierende geistige Größe besessen wie Cornelius. Sein Entwicklungsgang war annähernd der gleiche. In Wien, wohin er aus seiner Vaterstadt Leipzig an die Akademie gekommen war,

---

[1]) *Fr. Haack,* Julius Schnorr von Carolsfeld in „Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen“. Berl., Photogr. Gesellschaft.

bildete er sich nicht an dieser, sondern im Umgang mit seinem Freunde *Olivier* und unter Dürerschen Einflüssen zum Deutschromantiker. Dann kommt er nach Rom und bleibt zwar hier — im Gegensatz zu seinem eigenen Bruder, dem Maler *Ludwig Schnorr* und überhaupt als einziger unter den bedeutenderen Romantikern — seinem angestammten protestantischen Bekenntnis treu, hört auch nicht auf, sich als Deutscher zu fühlen: „Der Deutsche ist nie deutscher gewesen, als er es jetzt hier ist" . . . „Ich habe in Italien viel gelernt, aber ich will am Ende doch in und für Deutschland malen; eine Wonne wird es für mich sein, wenn die erste Schneeflocke auf meiner Backe zerschmilzt,"[1]) aber er beugt sich doch noch mehr als Cornelius dem übermächtigen Eindruck italienischer Renaissance-Kunst. Schnorrs Figuren sind in den Motiven, in den Bewegungen und namentlich in dem übertriebenen Kontrapost italienischen Vorbildern großenteils nachgezeichnet. Von Rom wurde Schnorr, wie Cornelius, vom König Ludwig nach München gezogen, wo er einige Säle der Residenz mit Freskogemälden nach dem Nibelungenliede schmückte (Fig. 66). Gleichzeitig führte er die Vorzeichnungen für die Holzschnittillustrationen des großen, 1843 bei Cotta erschienenen Werkes „Der Nibelunge Not" aus. Seine andere Hauptarbeit, mit der er ein „deutsches Nationalwerk" zu schaffen wünschte und hoffte, die „Bibel in Bildern", hat er in seiner sächsischen Heimat, in Dresden verrichtet, wohin er im Jahre 1846 einen Ruf als Akademieprofessor und Galeriedirektor erhalten hatte. Schnorrs Nibelungen vermögen sich mit denen des Cornelius weder an Erfindungskraft, noch an einschlagender Wirkung auf das Gemüt des Beschauers zu vergleichen. Seine Nibelungen sind so wenig wie die Bilder zur Bibel den gewaltigen Texten kongenial. Abgesehen von der formalen Unselbständigkeit macht sich in diesen Illustrationen eine Weichheit der Empfindung geltend, die von den späteren deutschen Bibelillustratoren und Heiligenmalern in Weichlichkeit, eine Süße der Auffassung, die von ihnen in Süßlichkeit verzerrt worden ist. Er selbst hat sich ja davon noch ferngehalten, ja sogar mit seiner Bilderbibel ein Werk geschaffen, das wahrhaft ins Volk gedrungen, in Tausenden von Exemplaren



Fig. 66 Siegfrieds Tod von Julius Schnorr von Carolsfeld
Freskogemälde in der kgl. Residenz zu München

[1]) Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, 1817—27. Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Gotha, Perthes. 1886.

verkauft und — alles in allem genommen — bis auf den heutigen Tag noch nicht überholt worden ist (Fig. 67). Neben den großen Illustrationsfolgen sind die Porträtzeichnungen Schnorrs nach berühmten Männern, wie Overbeck, Thorwaldsen, Rückert (Fig. 68), Freiherr vom Stein u. a., sowie nach Motiven des Lateiner- und Sabinergebirges beachtenswert. Bei deren Entstehung hat sich das Merkwürdige zugetragen, dass der Künstler unbekümmert um Kunstrichtungen und um die überstiegenen Ideen seiner Zeit lediglich der Natur folgte und dabei zu den schönsten Resultaten gelangte.

Schnorr war in Wien zum Romantiker geworden. Wien und überhaupt das ganze klangreiche katholische, zum Mystizismus neigende Österreich war ein geeigneter Boden für die Romantik. Aus Österreich sollten neben manch anderem weniger Bedeutenden die Führich, Steinle und Schwind hervorgehen. Wenn Schnorr neben dem Helden Cornelius doch nur als dessen Schildknappe betrachtet werden darf, so erstand dem Cornelius in *Moritz von Schwind* (1804 bis 1871)[2]) ein ebenbürtiger, selbständiger Kunstgenosse. Schwind verkörpert in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts den hochbegabten, phantasiekräftigen und gemütsinnigen bajuvarischen Volksstamm (der nur durch geistlichen Druck an bedeutenderem Hervortreten im deutschen Geistesleben verhindert worden ist) im allgemeinen und dessen österreichische Spielart im besonderen. Schwind hat alle Tugenden österreichischen Wesens besessen. Wenn aber ein bekanntes französisches Sprichwort besagt, daß jedermann die Fehler seiner Tugenden habe, so trifft es auf ihn nicht zu. Er besaß diese hinreißende österreichische Liebenswürdigkeit, diese glückliche Sorglosigkeit, diese unbeschränkte Genußfähigkeit ohne ihre Kehrseiten. Schwind ist in der einzig schönen Kaiserstadt an der blauen Donau, in dem singenden, klingenden, tanzenden und jubelnden Wien geboren und sein Leben lang in seinem Herzen ein echter Wiener



Fig. 67 David lässt Salomo zum König salben
Aus der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld
(Schnitt im Verlag von Gg. Wigand, Leipzig)

---

[2]) *Lukas von Führich*, M. v. Sch. Leipzig 1871. *Hyazinth Holland*, M. v. Sch. Stuttgart 1873. *W. H. Riehl*, Beil. zur Allg. Ztg. 1890. Nr. 67 und 69, wieder abgedruckt in „Studien und Charakteristiken". Stuttgart 1891. *Fr. Haack*, M. v. Schwind. Bielefeld und Leipzig. Zweite Aufl. 1904. (Daselbst Angabe der Reproduktionswerke und der gesamten Literatur.) Schwind-Mappen. Herausg. vom Kunstwart. München. Beachtenswert ist auch der Briefwechsel Schwinds, um dessen Herausgabe sich besonders Hyazinth Holland verdient gemacht hat.

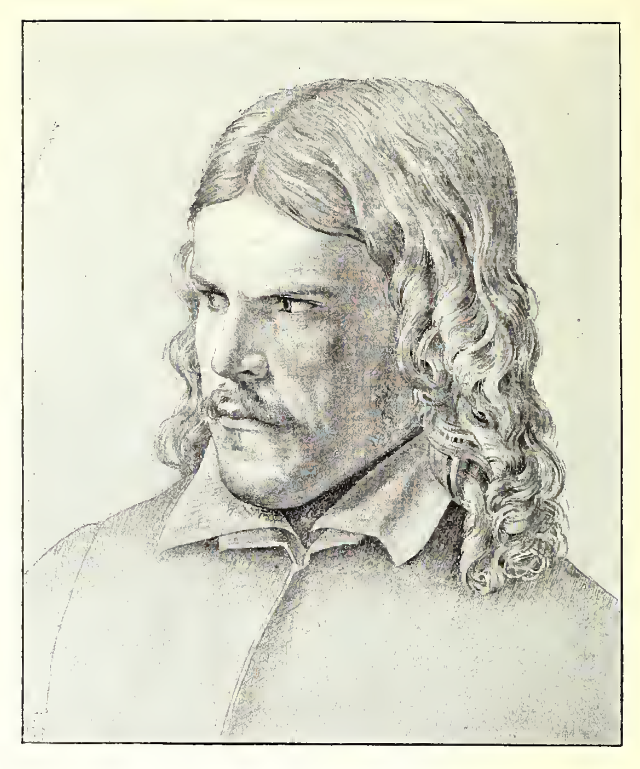


Fig. 68 Friedrich Rückert,
Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld
in der K. K. Akademie zu Wien (Zu Seite 101)

geblieben. Sein Vater, dessen Familie aus dem Reich, und zwar aus der Mainzer Gegend stammte, war hoher Beamter, seine Mutter väterlicher-, wie mütterlicherseits aus alter deutschösterreichischer Adelsfamilie entsprossen. Schwind selbst war es vergönnt, stets auf den Höhen des Lebens zu wandeln. Trotzdem hat er, ohne es besonders ins Auge zu fassen und gleichsam wie von selbst, das in allen Entwicklungsphasen des 19. Jahrhunderts so heiß ersehnte Ziel erreicht, ein Volkskünstler zu sein, ein Künstler aus dem Volke und ein Künstler fürs Volk. Dem Abkömmling einer vornehmen Familie war es schon als Jüngling möglich, mit allen Notabilitäten der sich gerade damals einer hohen geistigen Kultur erfreuenden Stadt Wien zu verkehren. Mit Bauernfeld und Lenau hatte er bereits die Schulbänke zusammen gedrückt, mit Grillparzer und Anastasius Grün ward er später bekannt. Namentlich aber hat er, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, mit dem Liederkomponisten Franz Schubert „ein paar flüchtige Lebensjahre in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert“. Denn Schwind war arm. Er hat zeit seines Lebens von seines Fleißes Früchten gelebt. Doch gerade dieser Umstand hat ihm eine gesunde soziale Grundlage gegeben. Während Schubert in ein frühes Grab sank, ehe er die Anerkennung der Welt gefunden hatte, war es dem glücklicheren Schwind beschieden, zu hohem Künstlerruhm emporzusteigen. Eine selbstherrliche Natur, ist er von vornherein resolut auf sein Ziel losgegangen. Schwankungen geringfügiger Art sind allerdings auch in seiner Entwicklung vorgekommen. Als junger Mann in Wien lebte er der Hoffnung, daß *Kupelwieser*[1]) ihm „das Reich der Farbe erschließen“ werde. Er suchte sich also ohne irgendwelche idealistische Überstiegenheit zum Maler schlechthin auszubilden. Bald darauf trat das verhängnisvollste Ereignis ein: Des Cornelius wachsender Ruhm zog ihn nach München. Hier wurde er von diesem Großen auf festen Strich, klaren Aufbau der Komposition und haarscharfes Herausarbeiten des gedanklichen Inhaltes hingewiesen, aber auch von dessen Verachtung der Farbe

[1]) Leopold K., geb. 1796 zu Piesting in Nieder-Österreich, gest. 17. Nov. 1862 in Wien. Vgl. Ernst Förster, Gesch. der deutsch. Kunst. Leipzig 1860. V, 505. Wurzbach, Biogr. Lexikon. Wien 1865. XIII, 392 ff. Kupelwiesers Tochter über ihren Vater in „Die Kultur“, Wien, 3. Jahrg. 1902, S. 502 ff.

und der geradezu krankhaften Sucht nach hoher Kunst, nach Historienmalerei angesteckt. Der Maler wurde zum Historienmaler. Später hat er sich wieder selbst gefunden und seinen eigenen, höchst persönlichen Stil gebildet. Von allen damaligen Künstlern hat sich keiner so konsequent und ausschließlich an die Altdeutschen, als die für die Neudeutschen allein richtigen Vorbilder, angeschlossen, wie gerade er. Wie Goethe in seinem Faust an Hans Sachs, so wollte er und so, meinte er, müßte die gesamte deutsche Kunst an Albrecht Dürer wieder anknüpfen. Allerdings hat auch Schwind von München aus die damals für einen deutschen Künstler unumgängliche Romreise angetreten, aber nun ereignete sich etwas Merkwürdiges: Cornelius war als Deutschromantiker nach Rom gekommen und hier zum italienisierenden Künstler geworden. Schnorr war es gerade so ergangen. Und wie vielen anderen weniger Bedeutenden vor, mit und nach ihnen! — Schwind schaute sich wohl offenen Auges in dem alten Wunderland der Kunst und der Natur um und prägte sich die erhaltenen Eindrücke tief ein, allein er ließ sich in seiner unverrückbaren, formal wie inhaltlich gleich deutschen Grundanschauung nicht beirren. „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten.“ Der Ritter Kurt ist eine Illustration oder richtiger gesagt: eine Nach- und Weiterdichtung der köstlichen Goetheschen Ballade, welche in den charakteristischen Schlußversen gipfelt:

Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach! — Kein Ritter wird sie los.

Schwinds „Ritter Kurt“, als Komposition von unerschöpflicher Erfindungskraft erfüllt, die sich mit den von Goethe erfundenen Zügen nicht begnügt, sondern getrost neue hinzudichtet, aber als Gemälde hart, bunt und kalt in der Farbe wie alle großformatigen Ölbilder des Künstlers, hängt heutzutage noch in der Karlsruher Gemäldegalerie. Das Bild hat einst seinem Schöpfer das Herz des damaligen Grossherzogs von Baden gewonnen und ihn in dessen Land und Hauptstadt geführt. Aber Schwind hat sich in Karlsruhe nicht lange aufgehalten, sondern mit einem Umweg über Frankfurt a. M. sein Lebensschifflein im Jahre 1847 glücklich in den Hafen der Münchener Akademie-Professoren-Stellung einlaufen lassen. In der aufblühenden Kunststadt hat er bis an sein Lebensende neben den Klenze und Gärtner, Cornelius und Kaulbach, Schnorr, Spitzweg und vielen anderen gewirkt.

Schwinds Kunst ist in den einzelnen Dezennien des 19. Jahrhunderts sehr verschieden beurteilt worden. Zu seinen Lebzeiten nahm er durchaus keine dominierende Stellung unter den deutschen Malern ein. Vielmehr mußte er hinter anderen, wie etwa Cornelius, weit zurücktreten. Später, als der idealistisch-zeichnerische Stil durch den koloristisch-realistischen überwunden wurde, geriet auch Schwind mit den anderen Genossen seines Stiles ganz in den Hintergrund. Als aber dann die realistische von der naturalistischen Kunstrichtung abgelöst und die idealistische historisch zu werden begann, da trat um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert Schwinds Gestirn in seinem ganzen Glanze siegreich hervor. Gegenwärtig überstrahlt er alle seine Zeit-, Kunst- und Stilgenossen, den einzigen Ludwig Richter ausgenommen. Jetzt kümmert man sich nicht mehr um seine Technik, kaum um seine Naturauffassung, sondern man achtet nur auf den für uns Deutsche ewig gültigen poetischen und gemütlichen Gehalt seiner Schöpfungen. Dieser wird selbst von Männern, die auf völlig anderem Boden stehen, freudig anerkannt. So erzählt man sich von Max Liebermann, der doch unter den deutschen Malern die Inkarnation des modernen Naturalismus vorstellt, daß er ein warmer Verehrer der Schwindschen Muse sei. Man hat früher von seiten der unbedingten Verehrer des Künstlers die Technik Schwinds ebenso wie den Gehalt seiner Werke anerkennen wollen. Später ist man dazu übergegangen, letzteren gelten zu lassen,

erstere aber zu verdammen. Seine Technik ist nun, an und für sich betrachtet, kindlich und für den ersten besten gewiß nicht nachahmenswert! — Aber sie entspricht vollkommen dem Geist der Naivetät, der seine Schöpfungen erfüllt. Diese aus einem gläubigen Kindergemüt geborenen Märchen, diese duftigen, luftigen, außerirdischen Gestalten hätten naturalistische Darstellungsmittel gar nicht ertragen, sie erheischten geradezu eine nur leise und zart andeutende Ausdrucksweise. So ist Schwinds Technik nichts weniger als von tief eindringender Naturauffassung gesättigt, aber sie trägt das Gesetz ihrer eigenen Schönheit in sich. Ganz besonders war ihm die Gabe verliehen, die ein Größerer, der nach ihm kommen sollte, Arnold Böcklin, auch freudig anerkannt hat, Menschen und Engel, Nixen und Nymphen schweben und fliegen zu lassen, ferner menschliche Bildungen mit Flügeln zu begaben, Teile von menschlichen und tierischen Körpern zu neuen Organismen zusammenzuschweißen, Wald und Feld mit Empfindung zu beseelen und zu unserem Herzen sprechen zu lassen. Wer Schwind, den Techniker, in seiner hinreißenden Anmut kennen lernen will, muß sich an seine gezeichneten Originalentwürfe halten. Kein Stecher hat vermocht, die Feinfühligkeit seiner Linienführung nachzuempfinden. Auch das Aquarell im Sinne naiv anmutiger Kolorierung der Vorzeichnung hat er meisterhaft gehandhabt. Die Öltechnik war im allgemeinen für seine duftige Muse zu schwer. Im übrigen muß man unter seinen Ölbildern zwei grundverschiedene Arten unterscheiden: diejenigen, es sind zumeist die umfangreicheren (wie der Ritter Kurt in Karlsruhe, der Graf von Gleichen in der Schackgalerie, die Rose in der Berliner Nationalgalerie), bei denen sich der Künstler krampfhaft aber ohne Erfolg bemühte, die altdeutschen Gemälde nachzuahmen, welche er auf dem Prinzip der Glasmalerei beruhend wähnte, und die kleinen, feinen Bildchen (von denen die größte Anzahl in der Schackgalerie vereinigt ist), in denen er sich schlechthin seinem künstlerischen Naturell überließ. In diesen kleinen Gemälden hat Schwind bisweilen, wie z. B. im Zweikampf am Gartentor, vortreffliche koloristische Wirkungen erreicht. Er hat nicht auf räumliche Vertiefung und plastische Rundung der Figuren hingearbeitet, sondern er bewegt sich in glücklich aneinandergereihten Silhouetten. Es entspricht dies seinem innersten Wesen, das im Improvisieren, Illustrieren, Erzählen bestand. Um auf den Urgrund seiner Kunst zu gelangen, muß man sich Schwind als liebenden Vater vorstellen, der im Kreise seiner und der Nachbarskinder uralte Märchen erzählt, diese immer weiter spinnt, ihnen alle Schärfen und Härten nimmt und alles zum besten kehrt. Während des Erzählens nun schneidet er illustrierende Schattenrisse aus (in welcher Fertigkeit Schwind, wie auch Cornelius, Meister gewesen sein soll), oder er zeichnet dazu in rascher Aufeinanderfolge Silhouetten. So muß man sich die Entstehungsgeschichte und den Charakter seiner Märchenzyklen und sonstigen Bilderfolgen, wie des Aschenbrödel, der Sieben Raben, der Schönen Melusine, ebenso der Wartburgfresken und der Wiener Opernhausfresken erklären. Mit unvergleichlicher Kunst läßt Schwind jede Szene sich aus der vorausgehenden entwickeln. Sein höchster Ruhm aber besteht in der persönlichen Durchdringung und Ausgestaltung der von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Märchen. Damit hat er allen Völkern deutscher Zunge aus der Seele gesprochen. Darum verdient er neben Ludwig Richter der deutscheste Künstler des ganzen 19. Jahrhunderts genannt zu werden. Die Märchenpoesie aber durchtränkt er mit eigenartigem Witz, mit Komik und Humor, nicht im negierenden Heinrich Heineschen, sondern im bejahenden Gottfried Kellerschen Sinne.

Betrachten wir die gerade nach Schwind in besonders großer Zahl hier beigebrachten Abbildungen, so haben wir es zunächst mit einem Heiligenbild zu tun, mit einer Santa Conversazione: „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“. Das Gemälde erscheint hier zum erstenmal reproduziert (Fig. 69). In der Mitte



Fig. 69 „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“ von Schwind
Im Besitz von Frau Professor Cornelius in München
Zum erstenmal vervielfältigt

die Maria mit dem Kinde in muschelförmiger Nische auf hohem Steinthron, über dessen niedriger rückwärtiger Mauer buschiges Gesträuch, das Aufsteigen des

Thrones begleitend, freundlich herübergrüßt. Aus dem Strauchwerk heben sich zwei hohe schlanke Bäumchen empor, die in reiche Laubkronen enden. Zu Füßen der in schlichte Gewänder gehüllten Himmelskönigin stehen die Vertreter der tönenden und bildenden Künste. Zur Linken (v. B. a.) die heilige Cäcilie mit der Handorgel, der Erzengel Gabriel mit dem Dichterlorbeerkranz, der heilige Bernhard mit der Feder als Vertreter der Beredsamkeit.[1]) Zur Rechten der Kaiser Heinrich II. mit dem Modell des Bamberger Domes, seine Gemahlin Kunigunde mit einem ziselierten Altarantependium und der heilige Lukas, der Patron der Maler. Auf dem Vorsprung in der Mitte der untersten Thronstufe sitzen und musizieren zwei entzückende Engelsknäblein. Am Boden sprießen ein paar Blümchen empor. Daß hier italienische, quattrocentistische, bellineske Vorbilder maßgebend gewesen, ergibt sich unverkennbar aus der Gesamtidee und Komposition, aus den Musikantenengeln, aus dem Kopf und der Gestalt des heiligen Bernhard, aus der strengen Symmetrie von Busch und Baum, aus der freien Symmetrie in Haltung und Wendung der die Maria flankierenden Heiligen: je ein ausgesprochenes und ein Dreiviertelprofil rahmen hier das verlorene Profil der Kunigunde, dort das uns in voller Vorderansicht zugewandte Antlitz des Erzengels ein. Echt Schwindisch dagegen die feinen Frauenhände, der Schalk in den Gesichtern der Engelsbüblein und das unschuldsvolle Gabrielantlitz. Daß Schwind die alten Italiener nicht erreicht, geschweige denn übertroffen hat, steht ebenso fest, wie daß er sich mit diesem Bilde, mag dasselbe noch so viel Schönheit und Keuschheit enthalten, dennoch nicht von seiner glücklichsten Seite gezeigt hat. Unser Bild ist als eigenartiger Versuch kunsthistorisch äußerst interessant, aber es steht, absolut genommen, nicht auf der Höhe der Schwindschen Kunst. Schwind hat verhältnismäßig selten Vorwürfe aus dem religiösen Stoffkreise behandelt. Außer der Santa Conversazione wären hauptsächlich die Reichenhaller Fresken und die Altarflügel der Münchener Frauenkirche zu nennen, aber wie das Marienbild an Giovanni Bellini und andere italienische Künstler, so klingen die Flügel der Frauenkirche stärker an die Altdeutschen und Altniederländer, als an den eigentlichen Schwind selber an. Die Heiligenmalerei war nicht Fleisch von seinem Fleische. Er hat sich selbst sehr bezeichnend darüber ausgesprochen: „Einen zweigeteilten



Fig. 70 Titelblatt zu den Sieben Raben von Schwind

[1]) Vgl. *Führich* a. a. O. und *Wessely,* Iconographie Gottes und der Heiligen. Lpzg. 1874, pag. 101/102.

Bart kann ich so gut malen, wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein andererMensch sein als ich." „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis angewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird."



Fig. 71 Aus dem Zyklus von den Sieben Raben, Aquarell von Schwind im Museum zu Weimar (Zu Seite 108)

Als Märchenerzähler wird der Künstler hier durch vier Kompositionen repräsentiert, von denen drei dem Zyklus von den Sieben Raben und der treuen Schwester entnommen sind. Das Titelblatt zu dieser Bilderfolge ist außerordentlich bezeichnend für Schwind (Fig. 70): Da sitzt in der Mitte die Märchen erzählende Urahne. Eng an sie geschmiegt gewahren wir den geflügelten Genius der Schwindschen Kunst mit dem Flämmchen der Begeisterung an der Stirn, zur Seite Pinsel und Palette. Ihm gegenüber der Genius der Musik. An diesen schließt sich unmittelbar die ganze Familie Schwind an: die Gattin, die drei Töchter und der aufmerksam lauschende Sohn. Gegenüber im äußersten Winkel der Künstler selbst mit seinem als schlafend dargestellten, in Wahrheit verstorbenen vierten Töchterchen im Arm, das einen Lilienstengel in der Hand hält. Zu dem toten Kinde hat sich noch ein anderer Geist gesellt: Ada, die frühverstorbene Gattin des Dichters Geibel. Durch die strenge Profillinie und die starre Haltung



Fig. 72 Aus dem Zyklus von den Sieben Raben, Aquarell von Schwind im Museum zu Weimar (Zu Seite 109)

wird die Tote als solche in dieser Versammlung kräftig Lebendiger wunderfein charakterisiert, um so entschiedener, als unmittelbar hinter ihr eine dralle Dirne in lebendigster Bewegung ein paar Kinder von der Märchenerzählerin wegweist, von der sie sich, ach wie schwer! — trennen, denn das Märchen, das da gerade erzählt wird, ist doch gar zu schön! — Die Erzählung dieses Märchens setzt gleich oberhalb unserer Versammlung kräftig ein: Es war einmal eine arme Mutter, die ihren hungrig



Fig. 73 Aus dem Melusinenzyklus, Aquarell von Schwind im Kais. Museum zu Wien

nach Brot schreienden 7 Knaben verzweiflungsvoll zurief: „Ich wollte, ihr flögt alle 7 als Raben zum Fenster hinaus!“ — Doch kaum hatte sie das Wort gesprochen, so fiel sie entseelt zu Boden, die 7 Buben aber flogen wirklich als Raben zum Fenster hinaus, das Schwesterlein blieb allein übrig. Dieses folgte ihren verzauberten Brüdern in den tiefen Wald nach. Da erschien ihr eine Fee, vor der sich das Mädchen demütig zu Boden warf. Doch die Fee hob sie auf, wies ihr einen hohlen Baum und befahl ihr, darin zu spinnen 7 volle Jahre, für jeden der 7 Brüder ein Hemd —, während der ganzen Zeit aber dürfte sie kein einziges Sterbenswörtlein sprechen. Sie setzt sich in den hohlen Baum, spinnt und schweigt. — So weit die Exposition. Nun wird die treue Schwester vom Königssohn aufgefunden, von ihm auf sein hohes Bergschloß geführt und zu seiner Gemahlin erhoben. Bei alledem spinnt sie an den Hemden ruhig weiter und bewahrt unverbrüchliches Stillschweigen. Unsere nächste Abbildung (Fig. 71) zeigt die Katastrophe: Die treue Schwester hat Zwillinge geboren. Als diese ins Wasser getaucht werden, fliegen auch sie als Raben davon. Nun bricht alles: Dienerschaft wie Königsfamilie in ein einmütiges Verdammungsurteil über die arme Wöchnerin aus, und selbst der Königssohn wird von seinen Schwestern gewaltsam von seiner teuren Gattin fortgezerrt. Welch' erschütterndes Seelengemälde in der charakteristisch



Fig. 74 Herr Winter in der Christnacht von Schwind
(Zu Seite 110)

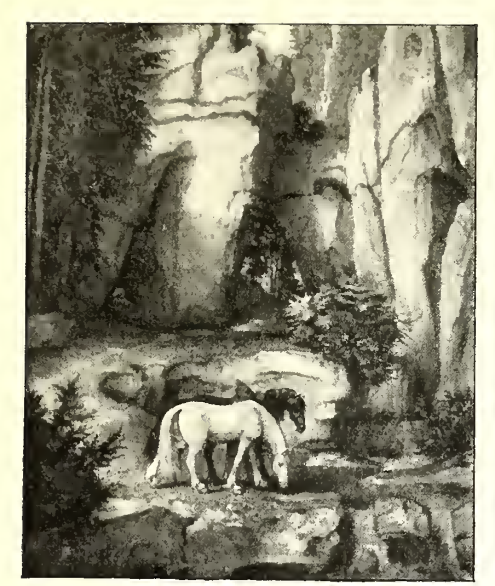


Fig. 75 Ein Einsiedler, die Rosse eines fahrenden Ritters tränkend, von Schwind in der Schackgalerie zu München (Zu Seite 110)

bewegten Gruppe! — Jetzt ist das Spinnen und Schweigen auf Eins verständlich geworden: Eine Hexe hat man ins Königsschloß aufgenommen! — In ihrer höchsten Not will die Ärmste ihr Gelübde brechen und sprechend sich erklären, aber da schwebt zur rechten Zeit — nur der treuen Schwester sichtbar — die Fee vorüber, legt den Finger an den Mund und bestärkt sie noch einmal in ihrem bisher trotz allen Versuchungen so treu bewahrten Schweigen. Die letzte Abbildung (Fig. 72) zeigt uns den Umschwung. Die Hexe war ins Burgverlies geworfen und vom geheimen Femgericht zum Feuertod verurteilt worden. Der Scheiterhaufen ist aufgetürmt, die treue Schwester an den Schandpfahl gebunden, die Henkersknechte sind im Begriff, das Feuer anzulegen, da — im letzten und entscheidenden Moment — sprengen auf schlohweißen Schimmeln die entzauberten 7 Brüder herbei, von der anderen Seite aber die Fee mit den gleichfalls entzauberten Zwillingen an der Brust. Sie hält in der rechten Hand triumphierend das Stundenglas in die Höh' zum Zeichen, daß die 7 Jahre um sind. Das Stillschweigen war bewahrt und die Hemden waren gesponnen worden. Nur den letzten Ärmel hatte die treue Schwester im Kerker nicht vollenden können. Nun ist alles gut und aus. Die Henkersknechte eilen davon. Das Volk, dem gegenüber sich die treue Schwester stets mildtätig erwiesen hatte, jubelt zu ihr empor, die königlichen Schwägerinnen legen ihr ihren Schmuck zu Füßen, und der Gemahl wirft sich vor ihr zu Boden, von tiefster Reue gequält und vom höchsten Glück beseligt.

Während im Aschenbrödel wie in den Sieben Raben ein Königssohn ein armes Mägdlein aus Niedrigkeit und Demut zu hohem und stolzem Glück emporhebt, handelt es sich im Melusinen-Zyklus um ein Bündnis zwischen dem sterblichen Menschen und der unsterblichen Wassernixe, der schönen Melusine, ein Bündnis, das beiden unmöglich zum Heile gereichen kann. Unsere Abbildung (Fig. 73) zeigt uns Melusine im tiefsten Waldesinnern zwischen Felsen und Farren, Eichenwurzeln und Eichengezweig auf gemauertem Brunnentrog sitzend, wie sie auf des sterblichen Mannes heißes Flehen hin ihm den Ring der Treue an den Finger steckt, während ihre Nixen-Ge-



Fig. 76 Rübezahl von Schwind in der Schackgalerie zu München (Zu Seite 111)

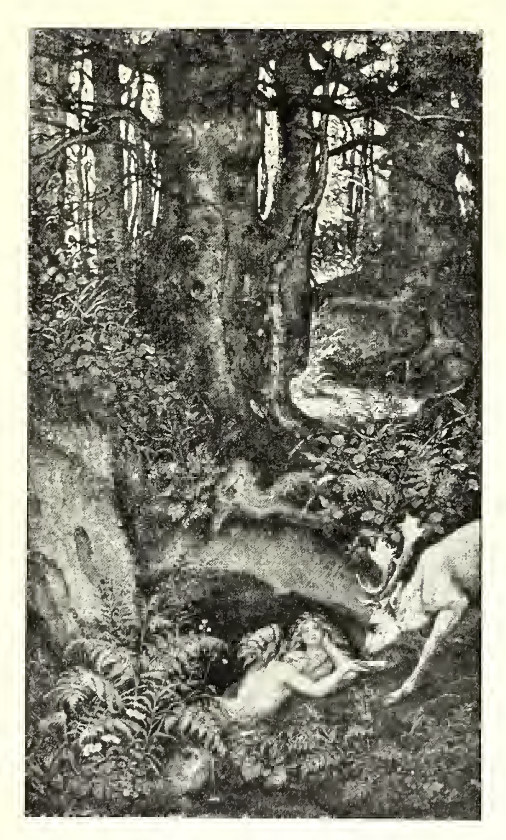


Fig. 77 Nixen tränken einen weissen Hirschen von Schwind in der Schackgalerie zu München

spielinnen Hand und Stimme zur Warnung erheben.

Die nächste Abbildung (Fig. 74) mag uns Schwinds ausgebreitete Illustrationstätigkeit für die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbögen an einem klassischen Beispiel veranschaulichen: Der Herr Winter (alias Nikolaus, Pelzmartin, Knecht Ruprecht, Weihnachtsmann) schreitet im langen, schneebedeckten Kapuzenmantel, mit schneebedeckten Füßen, die Bartschnüre zu Eiszapfen erstarrt, aber mit brennendem Lichterbaum am heiligen Abend durch eine im Schnee unendlich anheimelnde altdeutsche Stadt: das Ganze die prägnanteste Verkörperung echt deutscher Weihnachtsstimmung!

Ein tief innerliches Sehnen und Verlangen führte Schwind auf allerlei Einsiedelgedanken, denen er im Holzschnitt, in der Radierung und im Ölbild Ausdruck verlieh. Dieses heitere Weltkind, das sich in der lustigen Stadt München eingeengt fühlte und nach seiner großstädtischeren Wiener Heimat zurücksehnte, trug sich vor seiner Verheiratung allen Ernstes mit der Absicht, mit seinen beiden Brüdern, an denen er von ganzem Herzen hing, in die Waldeinsamkeit zu flüchten und daselbst ein der Kunst und dem Naturgenuß geweihtes Leben zu führen! — Aus solchen Empfindungen heraus hat Schwind z. B. sowohl in eigenhändiger Radierung als auch im Ölbild (Fig. 75) einen Einsiedler dargestellt, der die Rosse eines rastenden Ritters aus der Felsenquelle tränkt. Wunderbar ist hier die sanfte Ruhe der Einsamkeit und der stille Friede der Natur gefeiert. Der rastende Ritter aber akzentuiert diese Stimmung in eigenartiger Weise, indem er durch seine bloße Gegenwart an die lauten Kämpfe der Welt erinnert. Dadurch kommt ein Zug von Wehmut und Weltschmerz in diese Komposition. Dagegen atmen „die drei Einsiedler“ die ungestörteste Versenkung ins Eremitenleben (Photogravüre). Der jüngste im üppigen Lockenhaar, der Gärtner mit dem Spaten in der Hand, füttert mit einem Stück Brot das hinter schlichtem Naturzaun eingefriedete Reh. Die beiden anderen sitzen beisammen. Ihre langbärtigen tiefgefurchten Gesichter schauen nur wenig unter den Kapuzen hervor. Der eine liest im heiligen Buche. Der andere schnitzelt an einem ungefügen Holzkreuz. Proben seiner Kunstfertigkeit zieren die Felsenwand: ein romanisch stilisierter Crucifixus, darüber in hübscher, von romanischer Säule getragener Nische ein Madonnenbild. Von oben hängt dichtes Eichenlaubwerk in die Nische herein, unten am Boden sprießen freundliche Blümlein empor. Das auch in der schönen malerischen Haltung, in dem vortrefflichen Helldunkel feine Bild ist eine poesieverklärte Verkörperung glückseligsten Einsiedlerfriedens.



Fig. 78 Elfenreigen von Schwind
München, Schackgalerie

Ein Hauptreiz der Schwindschen Kunst besteht in der harmonischen Durchdringung von landschaftlichen und figürlichen Elementen. Bald treten diese, bald jene mehr hervor, immer aber klingen sie in einer streng festgehaltenen Grundstimmung zusammen. Schwind ist auch als Landschafter ein Künstler von seltener Originalität und er hatte von seinem Standpunkt aus sicherlich recht, wenn er behauptete, daß er allein einen Wald malen könnte. Mögen seine Bäume auch einen noch so großen Mangel an tief eindringender Einzelbeobachtung der Natur erkennen lassen, er hat wie kein anderer einen ganzen deutschen Wald zu malen, die Welt von Gefühlen und Ahnungen in den Wald hineinzuzaubern gewußt, die uns Deutschen daraus entgegenweht. Ebenso hat er in einzigartiger Weise die Poesie des wogenden Kornfeldes wiedergegeben. Bald entrollt er ein an Motiven reiches Landschaftsgemälde als wirkungsvollen Hintergrund für seine Märchenerzählungen, bald bevölkert er Landschaftsgemälde mit Fabelwesen. So läßt er den struppig langbärtigen Rübezahl mit der großmächtigen Keule wippenden Ganges in Holzschuhen durch den Wald klappern, vorüber an reich gegliederten Buchen, knorrigen Eichen und giftigen roten Fliegenschwammpilzen (Fig. 76). Am Fuße hundertjähriger Buchen, durch deren lichtes Grün die liebe Sonne freundlich hereinscheint, tauchen zwischen dichten Farrenkräutern liebliche Quellnixen aus dem Wasser hervor und tränken aus einer Schale einen weißen Hirschen (Fig. 77). Nebel wogen am Bache zwischen Erlensträuchern und verwandeln sich für die leichtbeschwingte Phantasie des glücklichsten Malerpoeten zusehends zu dem lieblichsten Elfenreigen. Eine Elfe läßt die Gespielin los und bricht im raschen Vorüberschweben geschwind ein Blümlein ab (Fig. 78). Man achte auf die mannigfachen, dabei immer schönen und poetischen Flugbewegungen der einzelnen Figuren. In diesem Elfenreigen und in den Quellnixen hat der Künstler unseres Erachtens ein gut Teil von seinem Besten gegeben.



Fig. 79 Die Morgenstunde von Schwind
in der Schackgalerie zu München

Wiederum von einer neuen Seite offenbart sich Schwind in der „Morgenstunde“ (Fig. 79). Wir befinden uns in des Künstlers Landhaus Tanneck am Starnberger See. Sein

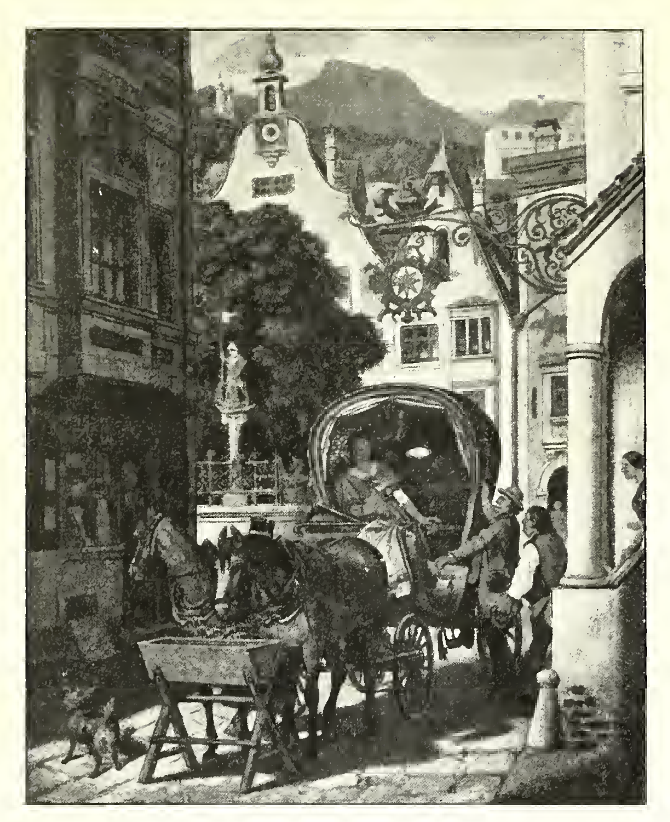


Fig. 80 Die Hochzeitsreise von Schwind in der Schackgalerie zu München

Töchterlein hat soeben ihr altfränkisch Himmelbett verlassen und schaut zum Fenster hinaus, in den lachenden Morgen hinein, auf die himmelhoch ragende Zugspitze hinüber. In diesem kleinen Bilde zeigt sich Schwind in eminentem Sinne als Maler. Er beobachtet, wie die Sonnenstrahlen durchs offene Fenster frei hereinfallen, wie andere gegen die heruntergelassene Gardine andringen, wieder andere sich neben dieser ins Zimmer hereinstehlen, um auf Bett und Fußboden ihr lustiges Spiel zu treiben.

In der köstlichen „Hochzeitsreise“ (Fig. 80) endlich gelangen die verschiedensten Gaben seiner reichen Persönlichkeit zu beredtem Ausdruck: das außerordentliche Kompositionsgeschick, die innige Naturfreude, die Fähigkeit, auch die alltäglichsten Dinge mit warmer Künstlerliebe zu umfassen, und nicht zuletzt sein glücklicher Humor. Wie er selber der freudestrahlende junge Ehemann ist, der zu seiner anmutigen Gattin in den Postwagen steigt, um mit ihr in den Morgen, in die Landschaft und ins Leben hinauszukutschieren, so hat er dem behäbigen Herrn Wirt, der ihn aus dem Gasthaus hinauskomplimentiert, den Kopf seines guten Freundes, des Komponisten Franz Lachner aufgesetzt.

Mit Schwind ist seinen Münchener Genossen unter den Deutschromantikern die urbehagliche Weltanschauung und der körnige Humor gemein. München scheint überhaupt diejenige unter den deutschen Städten zu sein, in welcher der Humor seinen ständigen Wohnsitz aufgeschlagen hat, denn es ist doch sicherlich kein Zufall, daß gerade in der Isarstadt, von Schwind und den Künstlern seines Kreises reich bedient, damals die Fliegenden Blätter gegründet wurden, daß eine Generation später dort die Oberländer und Busch zu wirken begannen und daß heutzutage in demselben München die Jugend und der Simplizissimus herausgegeben werden. — Oder vermöchte sich jemand vorzustellen, daß letzterer oder gar die Fliegenden etwa in Leipzig erschienen?! —

Schwinds Münchener Genossen Neureuther, Spitzweg und Graf Pocci haben alle drei am Isarstrand im ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt. Der Vater des 1808 zu München geborenen *Karl Spitzweg* wünschte, daß von seinen drei Söhnen der eine Arzt, der zweite Apotheker und



Die drei Einsiedler
von Moritz von Schwind





Fig. 81 Der Abschied von Spitzweg in der Schackgalerie zu München (Zu Seite 114)

der dritte Nachfolger in der väterlichen Material- und Spezereiwarenhandlung würde, „damit sie einander in die Hände arbeiten könnten". So kam der zukünftige Maler als Lehrling in die Dr. Pettenkofersche kgl. Hof- und Leib-Apotheke zu München, später konditionierte er als „Subjekt" zu Straubing und absolvierte auch sein pharmazeutisches Universitätsstudium. Erst einer schweren Krankheit bedurfte es, um ihn aus der Apotheke zur Kunst gelangen zu lassen. Und ein eigentümliches apothekermäßiges Etwas hat ihm sein Leben lang angeklebt. Dennoch hat der aufgedrungene Beruf seinem wahren inneren Berufe im letzten Grunde nicht Abbruch getan. Einmal blieb er so vor der Akademie und damit vor der hohen Kunst, der Historienmalerei verschont und dann lernte er in den verschiedenen Apotheken die köstlichen Originale kennen, wuchs er sich selber zu einem so wundervollen Originale aus, wie er solche später in einzigartiger Weise geschildert hat, verbindet doch die Volksauffassung nicht mit Unrecht mit dem Apotheker den Begriff des Grilligen, Schrulligen und Wunderlichen. Spitzwegs [1]) Bilder, so könnte man übertreibend geradezu behaupten, stellen ein Abbild der Welt dar, wie sie sich in den Augen eines künstlerisch veranlagten schrullenhaften Apothekers widerspiegelt. „Der arme Poet", der bei hellichtem Tag im Bett liegt, um die Feuerung zu sparen, — der seinen Regenschirm aufgespannt hat, um dem durchs schadhafte Dach durchrieselnden Regen zu wehren, — und der an seinen klapperdürren Fingern trotz Not und Ungemach seine Verse ruhig weiter skandiert, war der erste jener Charaktertypen, in deren humorvoller Wiedergabe der Künstler schier unerschöpflich war. Anfangs bediente er auch die Münchener Bilderbogen und die neuentstandenen Fliegenden

[1]) Spitzweg-Mappe. Mit Kupferdrucken von Dr. Albert und einem Vorwort von Friedr. Pecht. München, Braun & Schneider. Spitzweg-Album. Photographien. München, Hanfstängl. Vgl. Muther, Rosenberg, Pecht, Schack a. a. O., ausserdem *Regnet,* Münchner Propyläen. 1869. S. 39, Münchner Künstlerbilder. Bd. II. 1871 und in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst. 1886. Bd. 21, S. 77—82. *Berggruen,* Die graphischen Künste 1883. V. Jahrgang und besonders *H. Holland,* Allgem. deutsche Biographie 1893. XXXV, S. 226—230. *H. Holland* hat sich durch seine Nekrologe ein nicht zu unterschätzendes Verdienst um die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts erworben.

Blätter, später verlegte er sich ausschliesslich auf die Malerei. Und im Ölbild, nicht im Holzschnitt liegt seine Bedeutung. Spitzwegs Gemälde sind klein, sehr klein im Format und meist nur von wenigen Figuren bevölkert. Unter diesen pflegt irgend ein grilliger, wunderlicher Hagestolz die Hauptrolle zu spielen, gleichviel ob dieser nun im geblümten Schlafrock des behäbigen Privatiers, in der Kutte des Einsiedlers oder im Waffenrock des Landwehrmannes älterer Ordnung steckt. Köstlich ist der Bücherwurm, der, Bücher in den Händen, Bücher in den Taschen, Bücher zwischen den Beinen, auf der höchsten Stufe einer Leiter in seinem Bibliothekzimmer, lesend eines stillen Glückes genießt. Eine ganze Anzahl von Spitzwegs Bildern sind dem Liebesleben entnommen, einem Liebesleben ganz eigner Art. Der „Witwer" blickt über das Bild seiner Seligen, das er ans Herz drückt, hinweg zwei vorüberwandelnden Schönen nach. Von den „Wäscherinnen" ist die Mutter mit Aufhängen von Hemden eifrigst beschäftigt. Von ihrem Töchterlein sieht man nur die zierlichen Füßchen unter einem riesigen, sonnenbeschienenen Leinlaken vorspitzen, durch welches der übrige Körper nur als Schattenriß durchscheint. Und nun kommt ihr Köpfchen zum nicht geringen Entsetzen der Mutter eben in auffällige Annäherung mit den Lippen eines anderen, durch Raupenhelm und Schnurrbart kenntlich gemachten Schattens! — Ein schmales überhöhtes Bildchen gewährt Einblick in ein enges Gäßchen, in dem ein junges Liebespaar an der Bude eines Antiquars vorbeistreicht, vor der unter anderem Urväterhausrat auch eine gerade dem Meere entstiegene Aphrodite in eine leere Wiege blickt, neben welcher zärtliche Tauben schnäbeln. Das Gegenstück dazu bilden drei entzückende Kinderchen, welche mit aufgehobenen Schürzen einen vorüberfliegenden Storch um ein Brüderchen ansingen. Wie Spitzweg in seinen Hagestolzbildern sich im letzten Grund immer selbst gemalt hat, so zieht durch jene Liebesbilder, wie komisch sie sich auch auf den ersten Blick geben mögen, das verhaltene Liebessehnen des Junggesellen. Niemals rührender als in dem „Abschied" der Schackgalerie, der daselbst unweit von Schwinds „Hochzeitsreise" hängt (vgl. Fig. 80 und 81). Hier das glückselige Hinausfahren des jungen Paares in den lachenden Morgen und

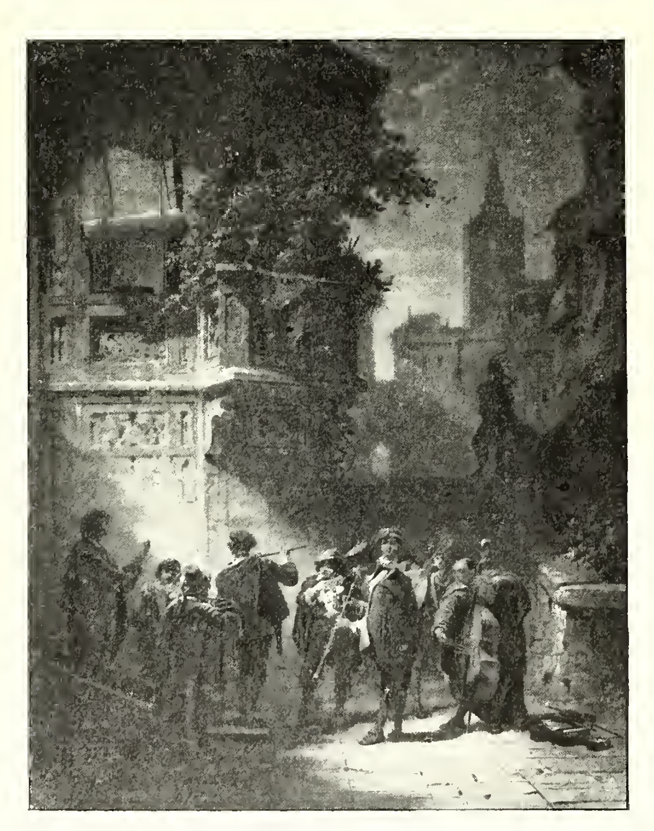


Fig. 82 Die Serenade aus dem Barbier von Sevilla von Spitzweg in der Schackgalerie zu München

in die weite herrliche Welt, dort der Abschied des Jünglings, der sich von seiner Braut losreißt, um einsam in die bereitstehende Postkutsche einzusteigen. Nichts charakterisiert schärfer den Unterschied in der Grundstimmung der doch wahlverwandten und innig befreundeten Künstler. Der behäbige, kleine, untersetzte, korpulente Schwind, der von seiner Gattin mit einer blühenden Kinderschar beschenkt war, verlieh sogar seinen himmlischen Gestalten, mit denen er so gern den Aufstieg in höhere Regionen unternahm, ein gut Teil seiner erdgeborenen Behaglichkeit, der große, hagere alte Junggeselle Spitzweg, der seine Modelle stets auf dieser Erde unter kleinbürgerlichen, behaglichen, philiströsen Leuten fand und diese so grundwahr wiedergab, applizierte ihnen dabei stets eine bescheidene Dosis seiner eigenen feinen künstlerischen Empfindung und seiner rein persönlichen Wehmut. Wie Schwinds Märchenpoesie mit urkräftigem Behagen, so ist Spitzwegs Komik mit einer leisen Wehmut durchtränkt. Diese Wehmut ist sein persönlicher Besitz; sein Behagen, sein Witz und sein Humor spiegeln dagegen das spezifisch münchnerische Naturell ebenso getreu wider, wie Schwinds höhere Kunst den Gesamtcharakter des gemütsinnigen und phantasievollen bayerisch-österreichischen Volksstammes. Spitzwegs eigenartige humorvolle Auffassung machte sich nicht nur den Menschen, sondern ebensosehr den Dingen gegenüber geltend. In Landshut, Landsberg, Rottenburg und anderen bayerischen und schwäbischen Landstädtchen, die ihren mittelalterlichen Charakter treu bewahrt haben, versenkte sich dieser berufene Darsteller „der guten alten Zeit“ schauend und skizzierend in die Poesie des altdeutschen Straßenbildes. Auch wohnte er in München im ältesten und malerischsten Stadtteil, am Heumarkt nächst dem Zeughause, in dem jetzt die (städtische) sog. Maillinger-Sammlung untergebracht ist. Von dort aus blickte er über eine Unzahl alter Dächer, die sich malerisch überschneiden, bis zum Petersturm und dem Turm der Heiligen-Geistkirche. Und nun besaß dieser seltene Mann die hohe Gabe, alle Eindrücke und Studien so im Kopf bereit zu haben, daß er sie jederzeit zur Verfügung hatte. Aus rinnenden Brünnlein, an denen Mägde Wasser schöpfen, Treppen, Giebelhäusern, Kirchtürmen, Wirtshausschildern, malerischen Durchblicken, Erkern, Gesträuch, Blumentöpfen, allerlei Haustieren und allerlei Hausgerät bildete er eine lebendige und tote Staffage, die zu seinen grilligen Käuzen paßt wie das Fleisch zu den Knochen. Gerade in der vollendeten Harmonie zwischen Menschen, Menschenwerk und Natur besteht der eine Hauptreiz seiner Schöpfungen. Der andere in den rein malerischen Qualitäten. Denn dieser Dichter war zugleich im eigentlichen Sinne des Wortes Maler, der einzige wirkliche Maler unter den Deutschromantikern. Er hatte sich an den alten Meistern der Pinakothek, unter dem Einfluß von Schleich und Rahl und auf Reisen nach Paris, London, Antwerpen, sowie nach Italien zu einem für seine Zeit geradezu hervorragenden Koloristen herangebildet, der besonders in kräftigen Helldunkelgegensätzen exzellierte (vgl. Fig. 82). Wenn die Schöpfungen anderer Romantiker gerade in der Abbildung den reinsten Genuß gewähren, so kann Spitzwegs Kunst nur im farbigen Original ganz genossen werden. Dabei war dieser große Künstler von feiner, gründlicher, vielseitiger Bildung, der sich in Burnets „Prinzipien der Malerkunst“ vertiefte sowie für Naglers „Monogrammisten“ zuverlässige Notizen beizusteuern vermochte, und zugleich ein selten gütiger und selbstloser Mensch, der, vor Nahrungssorgen ohnehin geschützt, seine Bilder lieber gleich herschenkte, als verkaufte. Spitzweg ist der bei weitem hervorragendste der Münchener Gruppe.

Der Zeichner und Radierer *Franz Graf Pocci* erscheint neben ihm wie ein Dilettant. Aber es ist psychologisch wie kulturgeschichtlich interessant und nur aus dem süddeutschen, speziell bayerischen Milieu heraus erklärlich, dass der hochgeborene Graf Pocci, welcher der Sohn eines Generalleutnants und selber

Obersthofmeister war, in seinen Kinder-, Studenten-, Soldaten- und Volksliedern den schlichten Ton des Volkes textlich und bildlich mit vollendeter Sicherheit zu treffen verstand.[1]) Pocci ist auch der Schöpfer des seinerzeit viel belachten „Staatshämorrhoidarius“.[2])

Eugen Neureuther ist als Fresko- und Ölmaler hervorgetreten (München Residenz, Polytechnikum und Schackgalerie). Aber seine eigentliche Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Radierung. An den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Max, die überhaupt für die Deutschromantiker von hervorragender Bedeutung gewesen sind, hat er sich zum bedeutenden Ornamentiker entwickelt, dessen Stärke darin bestand, inmitten üppigen Blumen- und Blattgeranks aus Blumenkelchen Mann und Weib hervorsteigen zu lassen. Seine Stoffe hat der liebenswürdige Künstler dem oberbayerischen Volksleben entlehnt, wie sich dieses in der Stadt München und namentlich im Gebirge abspielt, oder aber er hat hervorragende Dichter illustriert (Fig. 83). So hat er in seinem bekanntesten Blatte Bürgers Ballade vom wilden Jäger neu erstehen lassen, besonders aber Goethes Gedichte mit Randzeichnungen umsponnen, wofür ihm der greise Dichterfürst wenige Wochen vor seinem Tode die wärmste Anerkennung ausgesprochen hat.



Fig. 83 Bauernregel, Radierung von Neureuther

Ausser den Münchnern sind neben Schwind, der das romantische Ideal am klarsten und deutlichsten zum Ausdruck gebracht hat, vor allen anderen seine beiden österreichischen Landsleute Steinle und Führich zu nennen. Sie waren die Heiligenmaler unter den Deutschromantikern. Während Cornelius gelegentlich sich selbst als christlichen Maler bezeichnet, Schnorr sich sein Leben lang mit christlichen Stoffen abgegeben und endlich sein Lebenswerk mit der Bilderbibel gekrönt hat, Schwind verhältnismäßig selten Heiligenbilder gemalt hat, war *Joseph Führich*[3]) der Mann, der das asketische Feuer im höchsten Maße besaß, das jener sich selbst absprach, ein leidenschaftlicher, feuriger, fast fanatischer Deutschböhme. Führich war der ernsteste von denen um Schwind, er trat als streitbarer christlicher Ritter auf den Plan, er erwies sich als begeisterter Anwalt der katholischen Kirche. Schon in seinem Äusseren

[1]) Vgl. z. B. Alte und neue Kinder-Lieder. Mit Bildern und Singweisen. Herausgegeben von F. Pocci und K. von Raumer. Leipzig. Gustav Mayer.

[2]) München, Braun & Schneider. O. J.

[3]) *L. R. v. Kurz*, Joseph Ritter von Führich. Progr. des I. Staats-Gymnasiums in Graz. 1902.

verriet er eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem typischen katholischen Geistlichen. Führich hat Aufzeichnungen aus seinem Leben[1]) hinterlassen, die trotz ihres ungelenken Stiles stellenweise große dichterische Schönheiten enthalten und von einer innigen religiösen Empfindung Zeugnis ablegen. An ihnen kann man erkennen, wie die romantischen Vorstellungen damals gleichsam in der Luft lagen. Führich wurde nämlich nicht, wie die anderen Deutschromantiker, in der großen Stadt geboren und erzogen, so daß ihm jene Vorstellungen leicht von außen hätten zugeführt werden können, sondern er hat in einem weltentrückten Landstädtchen, in Kratzau, an der Grenze der Oberlausitz, das Licht der Welt erblickt und daselbst seine Jugend zugebracht; trotzdem ist er von Kindesbeinen an von romantischen Gedanken und Empfindungen erfüllt gewesen. In seines Vaters, eines schlichten bäuerlichen Malers, Werkstatt wächst er auf und bemüht sich schon als 16jähriger Jüngling mit einem echt romantischen Bilde „Wie der böhmische Herzog Borziwig auf der Jagd den heiligen Einsiedler Iwan findet“. „Auf dem Bilde hätte ich gern den Reiz des Naturlebens im Walde geschildert, wie er mich oft auf Spaziergängen so unwiderstehlich anzog. Ich benützte jede freie Stunde, um etwas davon der Natur abzulauschen, und hatte nicht weit zu gehen, um zu finden, was ich suchte, — den rauschenden Waldbach, schöne, reichbewachsene, bemooste Felsenwände im Tannenschatten. Ich nahm eine junge Fichte aus dem Walde mit nach Hause und stellte sie neben die Staffelei; allein bald ermüdete mich diese Art der Naturnachahmung, ich hatte weder Geschick noch Selbstverleugnung dafür, um so weniger, als das Streben, an einer Gestalt oder an einem Kopfe einen gewissen bestimmten Ausdruck zu erreichen, mir als eine dankbarere Mühe sich darstellte. Damals verwechselte ich die Poesie der Natur, der ich unbewußt nachstrebte, mit ihrer materiellen äußeren Erscheinung; — die große Aufgabe der historischen Kunst, die Form auf ihren inneren Ausdruck zurückzuführen und diesem sie dienstbar zu machen, war mir noch fremd.“ Diese Stelle in Führichs Selbstbiographie (S. 8 und 9) ist geradezu klassisch. Sie charakterisiert nicht nur diesen Künstler allein, sondern die ganze Kunstrichtung, die innige Versenkung in die Gesamtstimmung der Natur und die mit Unfähigkeit gepaarte Unlust, sich der Natur wahrhaftig bis in alle Einzelheiten zu bemächtigen. Führich bildete sich dann später in Prag im Sinne der damaligen Zeit weiter, er versenkte sich in Wackenroders „Herzensergießungen“, und die Bekanntschaft mit Dürer bildete gewissermaßen den Schlußstein seiner künstlerischen Erziehung. Auch Führich ist nach Italien gekommen und hat sich hier mehr als Schwind angeeignet, ohne jedoch mit vollen Segeln ins italienische Fahrwasser hineinzusteuern, wie dies etwa Schnorr vor ihm getan hatte. Vielmehr verraten seine Schöpfungen nach dem Aufenthalt im Süden eine gewisse Verquickung italienischer und altdeutscher Formen, doch so, daß letztere vorwiegen. Führich hat schließlich eine Stellung als Custos in Wien erhalten und ist hier im Jahre 1876 gestorben. Er hat in der Hauptsache Bilderfolgen gezeichnet, die entweder in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen worden sind. Seine Hauptwerke sind: Das Gebet des Herrn, Der Psalter und bethlehemitische Weg, Die Nachfolge Christi, Der verlorene Sohn, Die Legende vom hl. Wendelin, Illustrationen zum Buche Ruth. Der moderne Beschauer muß über manche technische Ungeschicklichkeit, über manche Übertriebenheit, namentlich in den vielbrüchigen Gewändern hinwegsehen lernen, ehe sich ihm die keusche Poesie dieses sonderbaren Mannes erschließt. Führich hat es ganz besonders gut verstanden, den poetisch-patriarchalischen Ton des Alten Testamentes richtig zu treffen. In allen

[1]) Im Jahrgang 1844 des Almanachs „Libussa“ veröffentlicht. Als S.-A., mit Zusätzen vermehrt, erschienen bei Karl Sartori, Wien und Pest 1875.

seinen Sachen lebt ein reiner, keuscher, religiöser, ja geradezu kirchlicher Geist. Ein besonderer Reiz besteht in der kräftigen Betonung des landschaftlichen Elementes in echt romantischem Sinne: ohne kräftiges Naturgefühl, aber voll inniger Gefühlsseligkeit (vgl. Fig. 84). Bei Führich haben sich Kunst und Leben durchaus gedeckt. Wie er als Maler in die Vergangenheit schaute, so war er auch in der Politik streng konservativ und hochkirchlich gesinnt. Von allen den katholischen und katholisierenden Romantikern hat er den Liberalismus und den Protestantismus am glühendsten gehaßt und am entschiedensten befehdet. Dabei hat er aber niemals über die Berge geschielt, sondern ist vom Scheitel bis zur Zehe ein kerndeutscher Mann gewesen.

Schwinds anderer österreichischer Landsmann *Eduard Steinle* war, wie Schwind selbst, ein Wiener Kind, er hat sich wie dieser auch in der Fremde, wohin er verschlagen ward, sein Leben lang als Wiener gefühlt, und die echt wienerische



Fig. 84 Die Einführung des Christentums in den deutschen Wäldern von Führich
München, Schackgalerie
(Aus „Die Gemäldegalerie des Grafen Schack", Verlag von Dr. E. Albert & Co., München)

feine musikalische Empfindung ist ihm mit Schwind gemeinsam gewesen. Seine erste Ausbildung hat Steinle in seiner Heimatstadt erhalten, dann die obligate Romreise absolviert, den Rhein besucht und sich endlich in Frankfurt a. M. niedergelassen, wo er auch 1886 hochbetagt gestorben ist, ohne daß er sich daselbst jemals heimisch gefühlt hätte. Steinle war von einer ungeheuren Fruchtbarkeit und von einer fast ebenso großen Mannigfaltigkeit. Quantitativ liegt auch bei ihm das Schwergewicht auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Außer zahlreichen Fresken, z. B. den Engelchören für den Kölner Domchor, und ebenso zahlreichen Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen. Gelegentlich hat er sich auch in kirchlich-politischen Darstellungen satirischer Art ergangen, wobei er sogar recht bissig zu werden vermochte. Ein Beispiel: In schöner Hochgebirgslandschaft hat sich ein wandernder Handwerksbursch müde unter einem großen Eichbaum niedergelassen und

ist eingeschlummert. Nun hängt an dem Baum ein Muttergottesbild, und die Landleute gehen vorüber und erweisen dem Bild ihre Ehrfurcht durch Kreuzschlagen und Verneigen. Darüber wacht der Handwerksbursch auf, sieht sich erstaunt um und ruft aus: „Ja, woher wissen denn die Leute, daß ich aus Berlin bin?!" — Doch nicht als Satiriker, nicht als Kirchen- und Freskomaler lebt Steinle fort, sondern als Aquarellist und Illustrator, als der Illustrator Shakespeares und der Märchen Klemens Brentanos, z. B. des Märchens vom Müller Radlauf, sowie als Maler einiger von feiner, zarter musikalischer Empfindung getragener Ölbilder, unter denen die Lorelei, der Violinspieler und der Türmer der Schackgalerie zu den besten gehören (Fig. 85). Die Hände und Gelenke des Türmers sind beachtenswert gut gezeichnet, in der Farbe ist das Bild für einen deutschen Idealisten von erstaunlicher Qualität. Eine Erzählung aus dem Leben des berühmten Tartini soll dem Künstler den Vorwurf zu dem „Violinspieler" geliefert haben. Tartini galt einst in Padua für verschollen, als man ihn unerwartet auf einem Turm spielen hörte. Tief unter ihm, dem Violinspieler Steinles, liegt die Welt mit ihrem Markten und Feilschen. Er selbst sitzt auf einer Fensterbrüstung im hohen Turm, ganz in sein Spiel, ganz in sein Gefühl versunken und verloren. Das Gemälde kennzeichnet die gesamte deutsche Romantik, es könnte ihr geradezu als Titelbild dienen. Wie jener Violinspieler, so war die deutsche Romantik ganz in ihre erträumte Gefühlswelt verloren und ließ die reale Welt verächtlich zu ihren Füßen liegen.

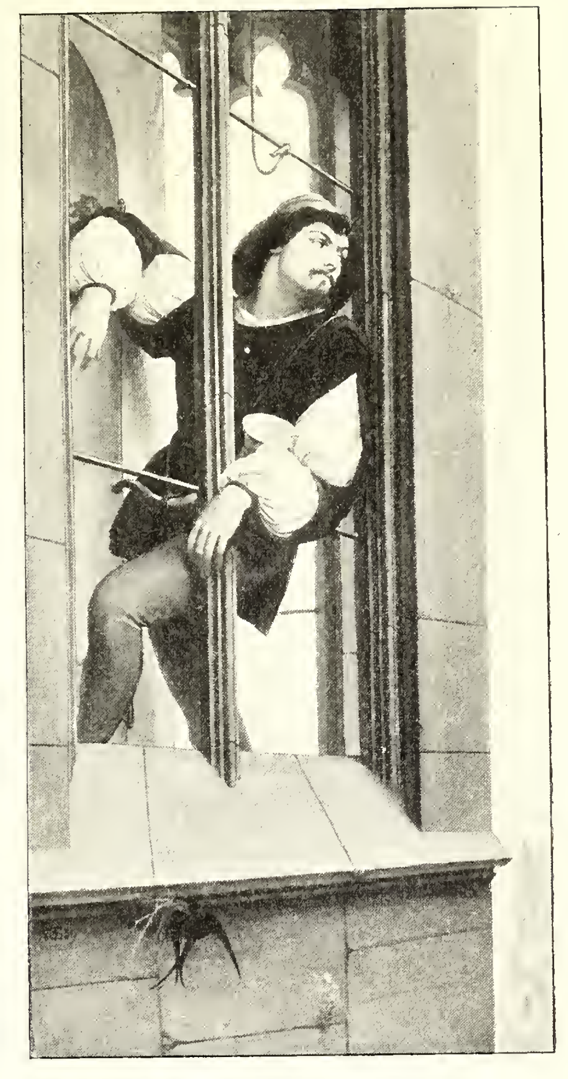


Fig. 85 Der Türmer von Steinle in der Schackgalerie zu München

Alles in allem genommen, reichen weder die Österreicher noch die Münchener an den einzigen Moritz von Schwind heran. Dagegen besaß Schwind in *Ludwig Richter*[1]) einen seiner würdigen Kunstgenossen. Schwind und Richter

[1]) *Joh. Friedr. Hoff*, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radierer. Des Meisters eigenhändige Radierungen, sowie die nach ihm erschienenen Holzschnitte, Radierungen usw. J. Heinrich Richter, 1877. *V. Paul Mohn* (ein Schüler Richters). L. R. Bielefeld und Leipzig 1896. Richtermappe. Hrsg. v. Kunstwart. München 1902. 6 Taf. *David Ludwig Koch,* L. Richter. Stuttgart, Steinkopf, 1903. Das Jubiläumsjahr 1903 hat in allen Blättern Aufsätze über Richter gebracht.

haben — und zwar dieser in noch höherem Maße als jener — die größte Volkstümlichkeit von allen deutschen Künstern errungen. Worauf beruht nun diese Volkstümlichkeit? — Wahrlich, nicht mit Lug und Trug haben sie sich in die Seele des deutschen Volkes hineingeschmeichelt, sondern in der ehrlichsten und redlichsten Weise von der Welt dessen Herz errungen, indem sie diejenigen Eigenschaften, welche die Deutschen charakterisieren, ehren und zieren, in ihren Werken zum Ausdruck gebracht haben: den lebendigen Sinn für das Gemütliche und Behagliche, aber auch für das Idyllische und für das Märchenhafte, die schöpferische Kraft der Phantasie, die unbedingte Ehrlichkeit und strenge Gerechtigkeitsliebe, die tiefe Innerlichkeit und den kerngesunden Humor, mit einem Wort, das deutsche Gemüt. Weil sie selbst dieses goldene deutsche Gemüt im höchsten Grade besaßen, vermochten sie es auch in ihren Werken so kräftig mitsprechen zu lassen. Daher leben sie in diesen fort, trotzdem die Kunstrichtung, der sie angehangen haben, längst überwunden ist. Die Kunstmittel, deren sie sich bedienten, waren bescheidene, stellenweise sogar dürftige. Aber, was sie damit ausgedrückt haben, das war so schön und tief und groß, daß es mit den Kunstmitteln nicht zusammen untergehen konnte, sondern bestehen blieb, fortlebt und fortwirkt. Wenn so Schwind und Richter als echte, große und wahre Künstler sich über den Wechsel der Zeiten erhaben zeigten, so haben sie doch auf der anderen Seite auch wieder den Geist ihrer Zeit kräftig ausgesprochen, sind deren charakteristische Interpreten gewesen.

Richters Lebens- und Entwicklungsgang ist ein wesentlich anderer gewesen als derjenige Schwinds. Seine Jugend hat mit derjenigen Schwinds nur ein Moment gemein: die Armut. Aber Richter ist auch aus einfachen kleinbürgerlichen Verhältnissen herausgewachsen und er ist ein Sachse gewesen. Seine Wiege hat am Elbstrand gestanden, in Dresden. Wir hegen von dem Wesen des Sachsen eine ganz bestimmte Vorstellung: zwischen bayerischer Derbheit und preußischer Schärfe liegt die sächsische Gemütlichkeit mitten inne. Gewiß gibt es in Sachsen auch anders geartete Männer, aber für die allgemeine Vorstellung ist der Sachse ein überaus gutmütiger, nachgiebiger, weichherziger, genügsamer, sparsamer und ein klein wenig spießbürgerlicher Geselle. Ludwig Richter hat nun alle diese charakterisch sächsischen Eigenschaften im höchsten Maße besessen, wenn auch in idealer Verklärung. Er hat eine harte Jugend durchgemacht. In seine Knabenzeit fallen die napoleonischen Kriege und diese haben auf das stille Kindesleben einen tiefen Schatten geworfen. Ja, Richter hat sogar die ganzen Schrecken des Krieges sehr deutlich am eigenen Leibe gespürt, indem er als zehnjähriger Knabe die Belagerung Dresdens miterlebte und sich dabei einst, wie er das in seiner Selbstbiographie reizend ausgemalt hat, mit den Seinigen in den Keller flüchten mußte, woselbst sich schließlich, nachdem sich die anfängliche Spannung gelöst hatte, ein äußerst behagliches Kleinbürgerleben entfaltete, während draußen die Kanonen heulten. Ein anderes Mal wurde er aber auch Zuschauer einer der grausigsten Kriegsszenen, als von einem Leiterwagen die völlig entblößten Leiber toter Krieger wie Warenballen mit roher Geschäftsmäßigkeit abgeladen wurden. Derartige Ereignisse müssen auf seine zart empfindende Seele einen erschütternden und bleibenden Eindruck gemacht und seinem Wesen jenen resignierten Grundcharakter verliehen haben. Die Unsicherheit und Vergänglichkeit alles Irdischen ist ihm hier mit erschütternder Deutlichkeit aufgegangen und hat seine Gedanken auf das Jenseits gerichtet. Er glaubte daran und hat dieser Überzeugung in Wort und Bild beredt Ausdruck verliehen. Überhaupt hat sich die Religion bei so tief innerlichen Künstlernaturen, wie Schwind und Richter, naturgemäß sehr bedeutsam geltend gemacht, und daneben auch das Bekenntnis. Richter hat in konfessioneller Beziehung einen eigenen Standpunkt eingenommen.

Er, der Sachse, stammte aus protestantischer Familie, aber ein Ahnherr von ihm war aus Geschäftsrücksichten zum Katholizismus übergetreten, und Ludwig selbst ist zwar protestantisch getauft, aber katholisch erzogen worden. Im späteren Verlaufe seines Lebens hat er zwischen den Konfessionen hin und her geschwankt, bald die Feierlichkeit der katholischen Messe auf sein empfängliches Künstlergemüt wirken lassen, bald in protestantischen Predigten Trost und Erhebung gesucht, allerdings ohne sie, wie er selbst sagt, stets darin gefunden zu haben. Er hat das Beste aus beiden Konfessionen in sich, in seinem Wesen und in seiner Kunst zu vereinigen gesucht. Bald enthalten seine Blätter poetisch katholisierende Züge, bald muten sie uns so frisch und glaubensstark an wie ein Kirchenlied von Paul Gerhardt.

Ludwig Richter ist wie Schwind in jungen Jahren nach Italien gewandert, aber der schmiegsame, nachgiebige Sachse hat sich von den großen Italienern und ihren deutschen Nachfolgern ganz anders packen und beeinflussen lassen. Er hat sich herzlich bemüht, die unzähligen großzügigen formenreichen, aber unsäglich eintönigen Abbilder italienischer Landschaft, wie sie damals von deutschen Künstlern gezeichnet und gemalt wurden, um eine beträchtliche Anzahl zu vermehren. In der von seinem Schüler Paul Mohn verfaßten Ludwig Richter-Monographie sind auf den ersten Seiten zahlreiche derartige Landschaften abgebildet. Wir vermögen darin nicht gar viel persönliches Gut wahrzunehmen und können nicht glauben, daß diese Landschaften Richters auf irgend jemand einen besonders tiefen und ergreifenden Eindruck auszuüben imstande sind. Aber für den Künstler selbst hat eine streng, rein und groß erfaßte italienische Landschaft damals im Mittelpunkte alles Kunstschaffens gestanden, damals und auch viel später noch, als er schon längst in seiner sächsischen Heimat eine Anstellung als Lehrer an der Meißner Kunstschule gefunden und ein Weib genommen hatte. Immer noch schwebte dem in klassizistischen Vorstellungen Befangenen Italien als das einzige wahre Kunstland vor, und er war von der heißesten Sehnsucht erfüllt, dies Land seiner Träume wieder zu sehen. Endlich schien sich dem in kümmerlichen Verhältnissen steckenden Manne eine gute Gelegenheit dazu zu bieten, das Reisegeld war beisammen, der Tag der Abreise festgesetzt, da — wird ihm die Frau krank und die erhoffte Freudenzeit verwandelt sich in eine Leidenzeit. Allerdings genas ihm die geliebte Gattin wieder, aber das ersparte Reisegeld war für Doktor und Apotheker größtenteils daraufgegangen. Wenigstens reichte der Rest, wenn auch nicht für eine Reise nach Italien, so doch für einen Ausflug in die Sächsische Schweiz aus. Auf diesem Ausflug gingen dem Italienschwärmer mit einem Male die Augen für die Herrlichkeit deutscher Landschaft auf. Ganz besonders war es eine Partie am Schreckenstein, die ihm einen unauslöschlichen Eindruck machte. Er äußert sich selbst darüber in seinen Lebenserinnerungen: „Als ich an einem wunderschönen Morgen bei Sebusein über die Elbe fuhr und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum ersten Male der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst? Lerne nur diese Schönheit in ihrer Eigenartigkeit erfassen, sie wird gefallen, wie sie dir selbst gefällt.

Da fielen mir die Goetheschen Strophen ein:

‚Aug' mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume kehrt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist!'

. . . Als ich nach Sonnenuntergang noch am Ufer der Elbe stand, dem Treiben der Schiffsleute zusehend, fiel mir besonders der alte Fährmann auf, welcher die Überfahrt zu besorgen hatte. Das Boot, mit Menschen und Tieren

beladen, durchschnitt den ruhigen Strom, in welchem sich der goldene Abendhimmel spiegelte. So kam unter anderen auch einmal der Kahn herüber, mit Leuten bunt angefüllt, unter denen ein alter Harfner saß, welcher statt des Überfahrtskreuzers etwas auf der Harfe zum besten gab.

Aus diesen und anderen Eindrücken entstand nachher das Bild ‚Die Überfahrt am Schreckenstein‘, der erste Versuch, in welchem ich die Figuren zur Hauptsache machte“ . . . (Fig. 86). Der alte, vornübergebeugte, ganz in sein Spiel vertiefte Harfner ist eine Gestalt, die uns sofort an Goethes Harfner erinnert. Ihm gegenüber als Kontrastfigur der alte Schiffer, sein Pfeiflein schmauchend, kühl bis ans Herz hinan seiner Tätigkeit hingegeben. Wie dieser so kümmert sich auch der kleine Bub verzweifelt wenig ums Harfenspiel und plätschert, wie Kinder zu tun pflegen, mit einem Zweige im Wasser. Aber die anderen Personen alle sind vom Spiel ergriffen, jeder in seiner Weise. Am meisten der elegische Jüngling mit den fein empfundenen Handbewegungen, welcher dem Alten unmittelbar gegenübersitzt. In dem ländlichen Brautpaar erweckt die Musik die zartesten Gefühle, weniger scheint sie auf das kleine Mädchen dahinter einzuwirken. Dagegen macht sie offenbar auf den Jüngling, welcher zwischen der hinteren und der vorderen Figurengruppe steht und kompositionell wie eine scheidende Cäsur wirkt, den tiefsten Eindruck. Es ist der Wanderer mit dem Stab in der Hand, dem Ranzen auf dem Rücken und dem Eichenlaub an der Mütze, eine im damaligen Deutschland, dem Deutschland der mittleren Jahrzehnte des verflossenen Jahrhunderts, ebenso beliebte und wirklich aus dem Leben gegriffene Figur, wie es heute etwa der allerdings unvergleichlich prosaischere Radfahrer ist. In dem Wanderer hat Richter sein eigenes ideales Selbst dargestellt. Der Wanderer, der allein von allen Personen hoch aufgerichtet dasteht, sich annähernd auf der Mittelaxe des ganzen Bildes befindet und kaum eine Überschneidung erleidet, in dem daher die Gesamtkomposition gipfelt, ist der Träger der ganzen, auf musikalischen wie auf Momenten der landschaftlichen Schönheit beruhenden Stimmung. Im Wanderer haben die Harfentöne die Freude an der Schönheit der Landschaft vertieft, und voll innerer Glut schaut er auf den Schreckenstein, der aus dem Wasser jäh und majestätisch zugleich emporsteigt, die sanften Hügel, welche die Elbe sonst einschließen, hoch überragend. Durch die Blickverbindung vom Mann zum Berg wird dieser mit jenem, die Staffage mit der Landschaft glücklich verknüpft. Das Bild wirkt, auf Schwarz und Weiß reduziert, günstiger als im hart und kalt gefärbten Original, das sich in der Dresdener

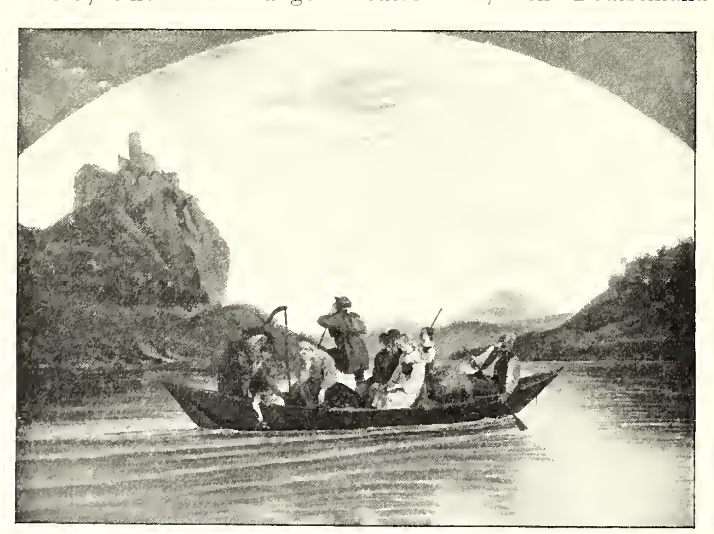


Fig. 86 Die Überfahrt am Schreckenstein von Ludwig Richter
Dresdener Gemälde-Galerie
(Nach Photographie Bruckmann Nachf., Dresden)



Fig. 87 Der Brautzug von Ludwig Richter, in der Dresdener Gemäldegalerie (Zu Seite 124)
(Nach Photogr. Bruckmann Nachf., Dresden)

Gemäldegalerie befindet. Aber auch in der Abbildung erkennt man die vielen Härten, die geringe stoffliche Charakteristik, z. B. des Wassers, und andere derartige Mängel mehr. Aber wann und wo hat jemand die Freude des Menschen an landschaftlicher Schönheit überzeugender in ein Bild hineinzuzwingen gewußt, als es hier der seelenvolle Ludwig Richter getan hat?! — Wer hat die ganze romantische Felsen- und Burgen-, Strom- und Harfenstimmung des damaligen Deutschlands richtiger getroffen?! — Für Ludwig Richters Leben und Schaffen bedeutet das Bild einen markanten Wendepunkt. Er äußert sich selbst darüber: „Von dieser Zeit an wandte sich mein Streben wieder ganz der heimischen Natur zu. . . . Wenn ich in den letzten Jahren meine Begeisterung nur an meinen italienischen Naturstudien und der immer blasser werdenden Erinnerung entzünden konnte, so empfand ich jetzt das Glück, täglich frisch aus der Quelle schöpfen zu können. Jetzt wurde mir alles, was mich umgab, auch das Geringste und Alltäglichste, ein interessanter Gegenstand malerischer Beobachtung. Konnte ich jetzt nicht alles gebrauchen? War nicht Feld und Busch, Haus und Hütte, Menschen wie Tiere, jedes Pflänzchen und jeder Zaun und alles mein, was sich am Himmel bewegt, und was die Erde trägt?“ — Neben der Überfahrt am Schreckenstein wohl das bedeutendste Gemälde Richters und wie jenes in der Dresdener Galerie befindlich ist „Der Brautzug“ (Fig. 87). Braut und Bräutigam treten gerade aus dem Walde heraus auf die blühende, lachende Flur. Der Wald besteht aus uralten, unendlich mannigfaltig verzweigten Eichen, nur am seitlichen Waldesrand stehen jüngere Fichtenbäume. Aber aus einer Lichtung mitten im Walde, gerade da, wo die beiden weißen Tauben — ein Symbol des Liebespaares[1]) —



Fig. 88 Feierabend von Ludwig Richter Aus „Gesammeltes“ (Verlag von Alphons Dürr in Leipzig) (Zu Seite 126)

[1]) In kompositioneller und koloristischer Beziehung dienen die beiden hellen Tauben der dunklen Masse des Waldes gegenüber als Zurückschieber.

vorüberfliegen, grüßt ein Kapellchen freundlich herab. In ihm ist das junge Paar soeben getraut worden, das nun durch den Forst heruntersteigt. Aber der letzte und stärkste Eichbaum lenkt mit seinem blumenumkränzten Muttergottesbild die Gedanken noch einmal zurück zur Kapelle, während unmittelbar vorm Walde der Hirtenbub mit lustigem Jauchzen das junge Paar gleichsam im neuen Leben empfängt. Und damit die Staffage ja recht reich und mannigfaltig werde, erscheinen hinter den Schafen des Hirten noch Rehe unter den Fichten. Das junge Paar aber schreitet sittsam fürbaß, der Bräutigam schaut mit seinen langen Haaren und dem bartlosen zarten Gesicht fast wie ein verkleidetes Mädchen aus. Hinter dem Paar das Brautgeleite von humorvoller Charakteristik, die fast ans Groteske streift. Aber ganz entzückend ist es, wie der Zug in rhythmischem Takt herabsteigt, halb von den Zweigen verborgen, halb zwischen ihnen hervorlugend. Dem Paar voraus aber eilen die Kinder mit ihren Blumen, ihrem Hunde über den Steg, über den Bach und der fernen Burg, der mutmaßlichen Wohnstätte des jungen Paares, entgegen.



Fig. 89 Holzschnitt von L. Richter (Zu Seite 126)
Aus „Unser täglich Brot“
(Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

Wenn die erste große Anregung, welcher es der Künstler verdankt, daß er aus der Schar der vielen italienisierenden Künstler herausgehoben und zu unserm Ludwig Richter wurde, unmittelbar von der deutschen Landschaft und den Menschen, die sich in ihr bewegen, gegeben wurde und mittelbar vom Krankenbett seiner Frau ausging, so erhielt er die andere große Anregung in der Kinderstube. Wenn Richter, von seiner Lehrtätigkeit und den großen italienisierenden Kompositionen, die er tagsüber entworfen hatte, ermüdet sich abends zur Erholung zu seinen Kindern setzte und ihnen etwas vorzeichnete, woran sie ihre hellichte Freude haben konnten: einen Vogel auf einer Stange, einen Hund und eine Katze, und daneben die Kinder selbst und ihr Spielzeug, ihre Stühle und ihr Tischchen, schließlich die ganze Stube mit dem traulichen alten deutschen Kachelofen, und ein anderes Mal Hof und Garten und die anstoßenden Äcker und Wiesen und Wälder, so dachte der in den damaligen übertriebenen Vorstellungen vom Erhabenen befangene Mann wohl selbst nicht daran, daß er sich gerade durch seine Erholungsarbeiten in das Herz des deutschen Volkes hineinzeichnen und gerade dadurch berühmt werden würde! — Seine Kinder aber zeigten und schenkten ihres Vaters Zeichnungen ihren Gespielen, und diese wieder anderen, und so ging das immer weiter. Und Richter mußte, er mochte selber wollen oder nicht, seine Zeichnungen in Stich und Radierung, hauptsächlich aber in Holzschnittmanier vervielfältigen lassen und für immer neue Illustrationen sorgen, die ihm aber auch gerade nur so aus der Feder oder, richtiger, aus der Seele flossen. Die Ernennung zum Professor an der Kunstakademie in seiner geliebten Vaterstadt Dresden, in der er dann bis zu seinem Tode im Jahre 1884 geblieben ist, vermochte daran auch nichts zu ändern. Erneute Fuß-

wanderungen durch Sachsen und durch Franken brachten immer neue Anregungen hinzu, und so ward Richter der große einzige Darsteller des deutschen Bürger- und Bauernlebens, ganz besonders aber der Kinderstube (Fig. 88—91).



Fig. 90 Holzschnitt von Ludwig Richter
Aus „Christenfreude" (Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

Auch die Kunst der Schwind und Richter, so lieb und traut sie immer gewesen sein mag, war zeitlich und individuell begrenzt und bedingt. Diese Künstler haben weder in formaler noch in inhaltlicher Beziehung den gesamten Umfang der Natur und des Lebens zu erfassen, die ganze Tiefe deutschen Wesens auszuschöpfen vermocht. Es ist nicht Goethe, es ist nicht Beethoven, der ins Bildnerische übersetzt aus ihnen spräche, wohl aber sind sie Dichtern wie Mörike und Jeremias Gotthelf, Uhland und Eichendorff, sowie dem Liederkomponisten Schubert zu vergleichen. Sie haben in glücklicher Einseitigkeit nur die Lichtseiten des Lebens geschildert. An den Tiefen und Untiefen des Daseins sind sie in schlafwandlerischer Sicherheit ahnungslos vorüber geglitten. Der ganzen Kraft und Wucht menschlicher Leidenschaft, menschlicher Schuld waren sie nicht gewachsen, daher vermögen sie den Beschauer auch nicht bis ins Tiefste zu erschüttern, wohl aber ihn zu erfreuen, zu erwärmen und zu erheben. Daher können sie auch trotz ihrer Popularität nicht als die tiefsten Seelenkünder deutschen Wesens betrachtet werden. Dieser Ruhm gebührt unserm großen Nürnberger Künstler Albrecht Dürer, oder, wenn wir uns aufs 19. Jahrhundert beschränken wollen, allenfalls dem Schweizer Arnold Böcklin. An solche Helden reichen die liebenswürdigen Schwind und Richter nicht heran. Aber neben den Größten haben auch die Großen ihren Platz, neben den Kampfeshelden auch die Männer, welche unserem Dasein Licht, Sonne, Wärme, eitel Freude und Wonne spenden. Und als solche Freudenspender fürs deutsche Haus und für die deutsche Familie werden Schwind und Richter fortleben, solang die deutsche Zunge klingt.

Der Nazarener Kunsthauptstadt war wie die der Klassizisten Rom gewesen. Die deutsche Romantik war hauptsächlich den klangreichen, phantasiekräftigen,

zum Mystizismus neigenden, katholischen bayerisch-österreichischen Landen entsprossen und hatte dementsprechend ihr Hauptquartier in München und Wien



Fig. 91 Originalzeichnung von Ludwig Richter, im Münchener kgl. Kupferstichkabinett

aufgeschlagen. Der Mitteldeutsche Ludwig Richter war eine Erscheinung für sich. Aber sollte denn nun die Romantik wirklich nur am Donau- und Isarstrande gediehen sein? — Sollte der sagenumwobene Vater Rhein ihr keine frischen

Kräfte zuzuführen vermocht haben?! — Unwillkürlich verbindet man die Vorstellung von der Romantik mit dem Rhein und mit der Stadt Düsseldorf: Düsseldorferei, Düsseldorfer Romantik. Hier in Düsseldorf war von der kgl. preußischen Regierung die ehemals schon bestehende Akademie neu gegründet, und Cornelius zu ihrem Direktor ernannt worden (vgl. pag. 96)[1]. Aber dieser, mit seinem Herzen an den Glyptothekfresken hangend, hatte hier niemals festen Fuß zu fassen, geschweige denn bestimmenden Einfluß zu erringen vermocht. Nach seiner endgültigen Übersiedlung nach München ward er durch den letzten Nazarener, *Wilhelm Schadow* ersetzt. Schadow brachte von Rom und Overbeck eine bestimmte katholisierende romantische Geistesrichtung, von seinem Vater, dem großen Berliner Bildhauer aber das bessere Teil seines Wesens, einen hohen Respekt vor einer guten Technik mit. Schadow war als Künstler ohne persönliche Eigenart, aber als Lehrer von ausgeprägter Begabung. Und er siedelte nicht allein von der Spree an den Rhein über, sondern mit einem Gefolge von Berliner und anderen ostelbischen Künstlern. Dieser Umstand hat der Düsseldorfer Schule das Gepräge verliehen. Die bayerisch-österreichische Romantik der Schwind und Spitzweg, Steinle und Führich war bodenwüchsig. Die Düsseldorfer Romantik verdankte ihre Entstehung protestantischen, von Hause aus nüchternen, in das katholische Rheinland verpflanzten Berliner Künstlern, die nun in ihrer leicht slawisch angehauchten Weise in Rheinstrompoesie schwelgten. Ihre Kunst drang daher auch nicht tief in die rheinischen Kreise ein, wohl aber fand sie tosenden Beifall und rasenden Absatz auf den Berliner Kunstausstellungen. Wie die Nazarener in Rom — wohnten, lebten, lasen, schwärmten und arbeiteten die Berlin-Düsseldorfer Künstler in einem Raume zusammen, aber nicht wie die St. Isidoro-Leute in einem aufgelassenen Kloster, sondern in der Akademie, und sie fühlten auch nicht wie jene die ganze Schwere des Daseins auf sich lasten, sondern sie waren ein lebfrisches feuchtfröhliches Künstlervölkchen, das sich den Rheinwein aufs beste schmecken ließ. Die ernst religiöse Stimmung der Nazarener wie die Märchenpoesie der bayerisch-österreichischen Künstler war aus dem Herzen geflossen, die Romantik der Düsseldorfer, ihre leise Wehmut, ihre Sentimentalität, ihr Schwelgen in trauernden Juden, unglücklichen Königen, reuigen Räubern, verliebten Rittern war ihnen nicht aus den Fluten des Rheines mit elementarer und die Herzen zwingender Wucht emporgestiegen, sondern bloß im Theater angeflogen.

Das unterscheidet im letzten und tiefsten Grunde die Düsseldorfer von der Münchener und der Wiener Romantik, sowie von dem römischen Nazarenertum. Schwind g l a u b t e an seine Nixen, seine Einsiedler und seinen Rübezahl, die Düsseldorfer vermeinten nur, daran zu glauben. — In Düsseldorf blühte damals das Theater. Immermann hatte Shakespeare auf die Bühne gebracht. Nicht das blühende rheinische Volksleben, sondern die Immermannsche Bühne bildete den Nährboden der Düsseldorfer Romantik. Anlehnung an bestimmte Dramen-Szenen, wie die Ermordung der Kinder Eduards, war aufs äußerste beliebt. Ebenso die bildliche Verkörperung poetischer Figuren. So ward *Sohn* (geb. 1805 Berlin, gestorben 1867 Köln) durch seine „beiden Leonoren" weltberühmt. — Eine derartige Gegenüberstellung zweier Temperamente oder nach Geschlecht, Altersstufe, Beschäftigung und Charakter verschieden gearteter Menschen mit novellistischer Verknüpfung ist spezifisch düsseldorfisch, und in eminentem Sinne charakteristisch dafür *Theodor Hildebrandts*[2]) Bild: „Der Krieger und sein Kind" (Fig. 92).

[1]) *Schaarschmidt*, Gesch. der Düsseldorfer Kunst. 1902.
[2]) Geb. 1804 Stettin, † 1874 Düsseldorf.



Fig. 92 Der Krieger und sein Kind von Theodor Hildebrandt in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photogr. d. Phot. Gesellschaft, Berlin)

Der Krieger läßt sich von seinem Kindlein, das er an die eisengepanzerte Brust drückt, am Schnurrbart zausen und droht dabei sanft mit dem Finger. Auf dem Fensterbrett steht ein schöner schlanker Weinkrug zwischen Gebetbuch und Wandkreuz. — Der Beschauer hatte nun die beste Gelegenheit, vor einem solchen Bilde sich allerlei Gedanken zu machen. Ist der Krieger aus der Schlacht heimgekehrt oder ist er im Begriff, sich darein zu stürzen? — Herzt er sein Kindlein zum letztenmal, und was soll dann aus diesem werden? — Jedenfalls ist der Krieger trotz seines rauhen Handwerks ein frommer Mann, worauf Buch und Kreuz hinweisen, ohne deshalb den im Weinkrug beschlossenen Freuden des Lebens abhold zu sein. — Auf alle Fälle wirkte der Gegensatz zwischen dem zarten Kinde und dem rauhen Krieger rührend und ergreifend. Ja, ist es denn aber auch wirklich ein rauher Krieger? — Nach der Ansicht des Berliner Kunstausstellungspublikums der dreißiger und vierziger Jahre gewiß. Nach unsern heutigen Begriffen sicherlich nicht. Dieser lockige lächelnde Mann hat seinen Harnisch doch nur auf der Bühne, aber niemals in der Feldschlacht getragen! — Dies eine Beispiel statt vieler. Der Düsseldorferei fehlt alles Feste, Männliche, Harte, Akzentuierte, Individuelle — sie schwelgt im Allgemeinen, Typischen, Weichen, Schematischen, Zerflossenen, Rührseligen. Sehr charakteristisch für die Schule sind in dieser Beziehung auch *Bendemanns* Darstellungen trauernder Juden. Trotzdem gebührt den Düsseldorfern ein ganz bestimmtes Verdienst. Wenn sie auch an Gedankentiefe, Geisteskraft und Unmittelbarkeit der Empfindung hinter der Münchener Schule Cornelianischer und Schwindscher Observanz weit zurückblieben, so haben sie doch über diese hinaus einen technischen Fortschritt gemacht, der nicht unterschätzt werden darf. Gegenüber der ausschließlichen Betonung des Inhalts beginnen sie auf die Form Wert zu legen, gegenüber Fresko und Karton betonen sie das Ölbild, gegenüber Umriß und Aufbau die Farbe. Die Düsseldorfer sind in der damaligen Periode farbloser Malerei die Koloristen unter den deutschen Künstlern gewesen. Sie selbst hielten sich nach dieser Richtung für würdige Nachfolger der alten Venetianer. Uns heute muten ihre Ölbilder wie Öldrucke an, flächenhaft, versteinert, leblos und dennoch naturwahrer als die Kartons der Münchener Künstler vom Schlage des Cornelius. Von Düsseldorfer Malern wäre noch *Julius Hübner* (1806—82) zu nennen, unter dessen Bildern „Der Fischer“ hervorragt. Sinnvoll und phantasiereich sind die allegorischen und religiösen Gemälde und Zeichnungen von *Theod. Mintrop* (1814—73). Der Württemberger *Emanuel Leutze* (1816—68) hat in seiner Darstellung des kühnen Überganges Washingtons über den Delaware ein geschichtliches Bild geliefert, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks für die damalige Zeit zu den bedeutendsten Leistun-

gen dieser Art gehört (Fig. 93). Da Leutze als Kind nach Philadelphia gekommen war und auch dort gestorben ist, zählen ihn die Amerikaner gern zu den Ihrigen. Er hat aber hauptsächlich in Düsseldorf geschaffen und gehört der Düsseldorfer Schule an. Der Bedeutendste dieser Schule war *Karl Friedrich Lessing* (geb. 1808 in Breslau, gest. 1880 in Karlsruhe). Der Großneffe des Dichters besaß etwas von dessen stolzem Kampfesmut, von dessen ritterlicher Parteinahme für die Unterdrückten. Und so wählte er denn aus der Geschichte diejenigen Persönlichkeiten aus, welche ihr Recht gegen feindliche Übermacht vergeblich zu verteidigen gesucht hatten, beschäftigte sich mit Männern vom Schlage des Ezzelino. Aber so groß auch immer Lessings historisches Gerechtigkeitsgefühl gewesen sein mag, seine Gestaltungskraft war nicht bedeutend genug, um seine Gemälde über den Charakter des gestellten lebenden Bildes wahrhaft hinauszuheben. Die von Schwind dem „Ezzelino“ Lessings den Mönchen gegenüber in den Mund gelegten Worte: „Laßt mir mei' Ruh', seht's denn net, daß i Modell sitz'?!“ — enthalten bei aller Schärfe eine treffende Charakteristik des Posierten in dem Schaffen des Künstlers. Unter den Unglückshelden der Geschichte entdeckte Lessing schließlich den Vorläufer der Reformation, Huß, hob ihn auf den Schild und begleitete den Geistesstarken mit seinen Bildern durch dessen ganzes taten- und leidenreiches Leben, das auf dem Scheiterhaufen enden sollte. Den in die Berliner Nationalgalerie Eintretenden empfängt als erster starker Eindruck Lessings großes Gemälde „Huß auf dem Scheiterhaufen“ (Fig. 94). Der Held ist auf der Mittelaxe angeordnet,



Fig. 93 Washingtons Übergang über den Delaware von Leutze in der Kunsthalle zu Bremen

er erleidet keinerlei Überschneidung und ist durch diese beiden Kunstmittel deutlich als Hauptfigur des Ganzen scharf akzentuiert. Ihm gegenüber links in geschäftsmäßig ruhiger Erwartung die Henkersknechte mit lodernden Fackeln. Hinter ihm die mit Spieß und Schwert bewehrten Stadtsoldaten von Konstanz, einer von ihnen setzt Huß die herabgefallene Ketzermütze wieder auf. Diese Bewegung bedingt zum Teil das Momentane des Bildes. Vor den Stadtsoldaten, im Vordergrunde des Bildes rechts hält auf einem Pferde von undefinierbarer Farbe, in

einem weißblauen Rautenkoller steckend, der Pfalzgraf Ludwig von Bayern, eine männlich schöne Erscheinung von vollendet vornehmen Bewegungen. Er blickt und wendet sich zu dem auf dunkelm Maultier reitenden Prälaten um, während daneben ein alter Kapuziner, der sich den Ketzer durchs Augenglas betrachtet, die Gruppe schließt. Dieser gegenüber Huß' Freunde, Anhänger und Bewunderer, eine von innerer Bewegung erfüllte Versammlung, die unwillkürlich an ähnliche Gruppen auf der van Eyckschen Anbetung des heiligen Lammes im Berliner Museum erinnert. Von jener Gruppe löst sich ein vom Künstler nach Format und Stellung in der Komposition besonders ausgezeichnetes Paar ab: ein in heißem Gebet ringender, säbelumgürteter Hussit, mit dem der Künstler ohne Zweifel auf die Kriege anspielen will, die in diesem kritischen Augenblick



Fig. 94 Huss auf dem Scheiterhaufen von Karl Friedrich Lessing
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Phot. H. Würtzburg, Berlin)

verursacht werden, und ein den Rosenkranz abbetendes Mädchen, dem lange rabenschwarze Haarflechten über die böhmische Jacke herunterhängen. Das Bild ist „1850“ datiert. Eine gleichfalls in Berlin hängende „Hussitenpredigt“ „1836“. Die Lessingschen Hußbilder dieser Art haben bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen erregt. In einer Zeit, in der man gewöhnt war, ein Bild nicht nach Auffassung, Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, stofflicher Charakteristik usw., sondern nach dem dargestellten Gegenstand zu beurteilen, ergriff man vor den Hußbildern nicht für und wider Lessings Kunst, sondern für und wider seinen Helden Partei. Der alte Kampf, der in Huß' Auftreten zum ersten Male Gestalt angenommen, dann durch die Jahrhunderte hindurch bald hell aufgelodert war, bald unter der Asche weiter gebrannt hatte, entflammte vor diesen Bildern von neuem! — Der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm Schadow, welcher die in Rom katholisch gewordene Berliner Romantik an den Rhein verpflanzt hatte, wandte sich entrüstet von dem ungeratenen Schößling

des Baumes ab, den er selbst gepflanzt hatte. Der alte Veit legte das Frankfurter Direktorat nieder, weil für das Städelsche Museum ein Hußbild von Lessing angekauft wurde! — Diese Vorkämpfer des künstlerischen Katholizismus waren sehr ungehalten darüber, daß nun für die liberale und protestantische Sache auch ein streitbarer Mann aus den Reihen der bildenden Künstler auftrat. Uns heutzutage läßt jener ganze Streit kalt. Künstlerisch genommen scheint uns Schwinds Witzwort genau so gut auf die Hußbilder Lessings wie auf dessen sonstige historische Gemälde zu passen. Sein verhältnismäßig Bestes hat dieser Künstler auf einem anderen Gebiete gegeben. Er ist nicht nur der Vorkämpfer für Recht und Gerechtigkeit, nicht nur der Vertreter des Protestantismus und Liberalismus, sondern zugleich der Landschafter unter den Düsseldorfern gewesen. Er hat über die große allgemeine Auffassung der Klassizisten hinaus in



Fig. 95 Eifellandschaft von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellsch., Berlin)

die intimen Einzelheiten der Natur einzudringen und den deutschen Wald wie Schwind zu malen getrachtet, jedoch ohne daß ihm dies in gleich hohem Maße gelungen wäre. Dazu war er denn doch zu reflektiert. Er hat unter den Gebirgen die Eifel (Fig. 95) und unter den Bäumen die Eiche besonders geliebt. Wald und Berg bevölkerte er nicht mit Menschen seiner Zeit, sondern mit mittelalterlichen Mönchen und Rittern, mit Räubern und Einsiedlern (Fig. 96).

Außer von Lessing und unter dessen Einfluß wurde die Landschaft im damaligen Düsseldorf von *Johann Wilhelm Schirmer* (geb. 1807 in Jülich, gest. 1863 in Karlsruhe) kultiviert, der anfangs wie sein Meister in teutonischen Eichenwäldern schwelgte und dadurch eine Art Düsseldorfer Berühmtheit erlangte, nach einer italienischen Reise dagegen mehr im Rottmannschen Sinne Kartons entwarf, die jedoch naturwahrer empfunden und farbiger gedacht waren, und in denen er „sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensarten“ anstellte, „die er nach Art biblischer Gleichnisse fortspann“. „Wenn er fleißig studierend in der

Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er aber nicht festzuhalten vermochte. Er sah den Erlkönig in den alten grauen Weiden, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an, um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Phantasie auszudrücken vermochte.“ [1]) So ward Schirmer zum biblischen Maler, als welcher er in Düsseldorf, Karlsruhe und Berlin vertreten ist. Uns Nachlebenden aber ist er besonders als Anreger und Lehrer eines Größeren, der nach ihm kommen sollte, als der Johannes des Messias Böcklin interessant.



Fig. 96 Fels- und Waldlandschaft mit dem Muttergottesbild Von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Neben Historie und Landschaft war in Düsseldorf besonders — von England wohl nicht unbeeinflußt — das Genre vertreten, in welchem sich *Jakob Becker* (1810 bis 1872) durch ergreifende Darstellung von Dorfgeschichten, *Karl Hübner* (1814 bis 1879) durch wirkungsvolle Szenen aus den sozialen Zuständen und Konflikten, *Rud. Jordan* (1810—1887) und *Henry Ritter* (1816—1853) durch frische Schilderungen des norddeutschen Fischerlebens, der Norweger *Tidemand* († 1876) durch poetische, tiefempfundene Szenen aus dem Volksleben seiner Heimat hervortaten. *Adolph Schrödter* (geb. 1805, seit 1859 in Karlsruhe, wo er 1875 gestorben ist) verspottete seine Düsseldorfer sentimentalen Kunstgenossen als „Trauernde Lohgerber“ und ist durch seinen „Don Quichote“ berühmt geworden, da dieser im Stich ins deutsche Bürgerhaus Eingang fand. Vor allen anderen Düsseldorfer Genremalern ragt aber *Hasenclever* (1810—1853) hervor, dessen „Jobs im Examen“,

[1]) Vgl. Gurlitt a. a. O. S. 403/4.

dessen „Weinprobe“ und dessen „Lesekabinett“ vor allem durch echten, wenn auch hausbackenen Humor, durch treue, wenn auch chargiert wiedergegebene Beobachtung des Lebens noch heutzutage zu fesseln, zu erheitern und zu erwärmen vermag. In der Technik allerdings ist auch er über den Charakter des Öldrucks nicht weit hinausgekommen.

Die Düsseldorfer Romantiker-Schule kann sich mit der bayerisch-österreichischen nicht messen. Wenn uns die höchsten Meisterschöpfungen der letzteren immer noch wie frischer Maiwein entgegenduften, so erscheint dagegen, was die Düsseldorfer Romantik geschaffen hat, einer matten Limonade vergleichbar. Aus dieser ganzen weitverzweigten Schule ist nur eine wahrhaft bedeutende Persönlichkeit hervorgegangen, diese allerdings von überragender Größe. *Alfred Rethel*[1]) war der jüngste Romantiker. Er war so ganz anders geartet als die Schwind, Richter, namentlich aber als die Düsseldorfer! — Wenn es den meisten Düsseldorfer Malern als höchstes Ziel galt, den Beschauer gruseln zu machen, so war es ihm gegeben, ein wahrhaftiges Grauen in der Seele des Beschauers zu erwecken. — Auf seine düstere Sinnesart dürften die Schicksale seiner Eltern und seine eigene seltsame Kindheit nicht ohne Einfluß geblieben sein. Seine Mutter, die Tochter eines Aachener Fabrikanten, mußte als junges

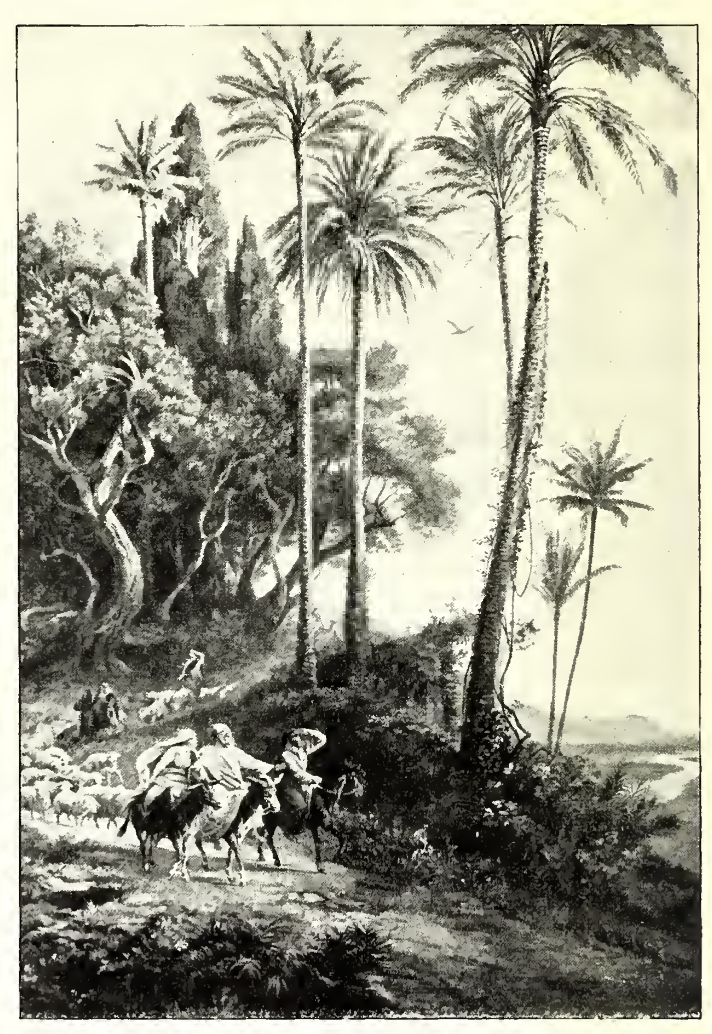


Fig. 97 Abrahams Einzug ins Gelobte Land von Joh. Wilh. Schirmer in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 132)
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

[1]) *Wolfgang Müller von Königswinter*, A. R. Blätter der Erinnerung. Leipzig 1861. *Friedr. Theod. Vischer*, Altes und Neues. Drittes Heft. Stuttgart 1882. *Max Schmid*, A. R. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1898.

Mädchen die Franzosenzeit mit allen ihren Schrecken durchleben und durchleiden. Und als sie einem französischen Beamten, einem geborenen Elsässer, die Hand gereicht, und dieser ihr zuliebe auf seinen Posten als französischer Präfekturrat in Straßburg verzichtet und in der Nähe von Aachen eine Fabrik gegründet hatte, da wurde die Fabrik im Jahre 1813 durch einen Wirbelsturm von Grund aus vernichtet und damit war der Wohlstand der Familie für immer dahin. Trotzdem blieb man da draußen wohnen. Dort wurde Alfred Rethel 1816 geboren — dort, auf dem einsamen, von wilden Hunden bewachten Gehöft, dem in kalten Winternächten die Wölfe genaht sein sollen, wuchs er auf. Man stelle sich vor, wie solche Eindrücke auf ein empfängliches Kindergemüt wirken mußten! — Man denke sich dazu die Erzählungen der Mutter aus der Kriegszeit! — Dabei war der



Fig. 98 Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien Von Rethel (Zu Seite 136)

junge Rethel ein ebenso zarter wie wilder Knabe, der von beständigem Mißgeschick heimgesucht war. Er fiel in jeden Graben, über den er springen wollte; er stürzte vom Pferd und brach den Arm; er wurde überfahren und am Hinterkopf verletzt, blieb lange Zeit schwerhörig, so daß er von der Schule wie vom Umgang mit anderen Kindern ausgeschlossen werden mußte. Trotzdem entwickelte er sich geradezu zu einem Wunderkind und verkaufte bereits im Alter von sechzehn Jahren ein Ölbild, den „hl. Bonifatius“ an den rheinischen Kunstverein, von wo es durch Verlosung in den Besitz des Konsuls Wagner und mit dessen Sammlung in die Berliner Nationalgalerie kam. Der „Bonifatius“, mehr von zeichnerischen als malerischen Gesichtspunkten aus angelegt, ist von echt Düsseldorfer Sentimentalität nicht freizusprechen, zeichnet sich aber doch vor den üblichen Düsseldorfereien bereits durch Kraft, Ernst und merkwürdig

ausdrucksvolle Komposition aus. — Rethel, der in jungen Jahren die Kunstakademie zu Düsseldorf bezogen hatte, verlebte daselbst eine schöne, heitere Jugend. Er war ein aristokratisch schöner Jüngling mit einem eigentümlich träumerischen Reiz in seinen tiefblauen Augen. Niemand vermochte sich dem Zauber seiner fesselnden Persönlichkeit zu entziehen. In vollen Zügen leerte er den Kelch der Jugendfreuden. Bei Zechgelagen und Ausfahrten war er einer der Ausgelassensten. Er sang mit guter Stimme zur Gitarre und erzählte noch besser, wobei ihm seine Fähigkeit, die Dinge plastisch, anschaulich und voll dramatischen Lebens darzustellen, trefflich zustatten kam. Er hat sich selbst einmal in einer für das damalige flotte Düsseldorfer Künstlerleben sehr charakteristischen Weise inmitten seiner Freunde, mit einem Gaul am Zügel, abkonterfeit. So ist er denn auch mit Freunden am Rhein, „am heiligen Strom der Deutschen“ dahingezogen, hat am Loreley-Felsen Quartette mit gesungen, in Frankfurt einer Sitzung des liberalen Vereines beigewohnt und in patriotisch-demokratischer, in schwarz-rot-goldener Begeisterung ge-

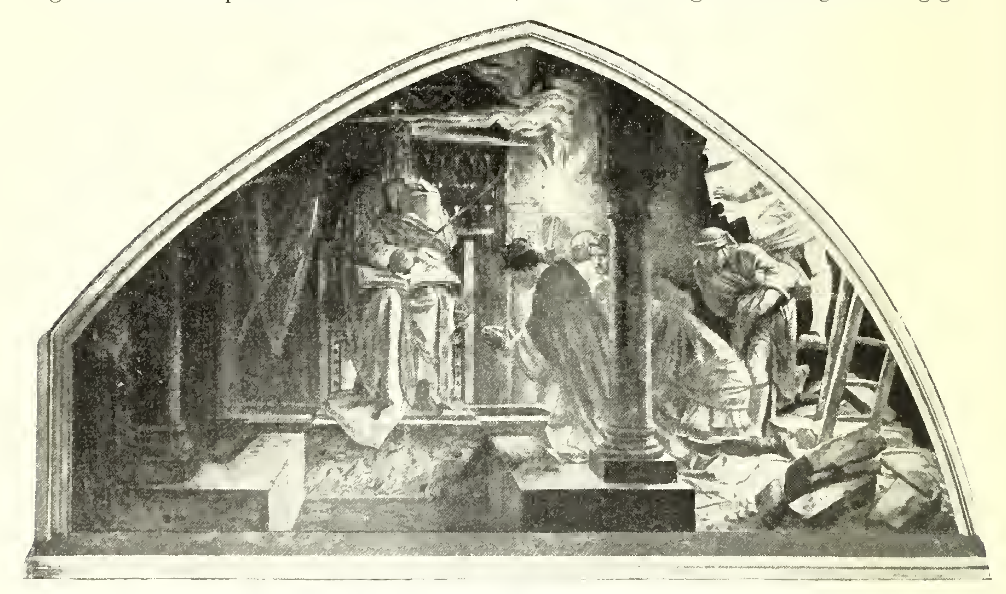


Fig. 99 Otto III. in der Gruft Karls des Grossen, Wandgemälde von Alfred Rethel im Kaisersaal des Rathauses zu Aachen

schwelgt. Später ist er nach Frankfurt übergesiedelt und hat für die Kaisergalerie im Festsaal des Römers einige Bildnisse beigesteuert, welche sich ebensosehr durch malerische Auffassung, wie durch Schärfe der Individualisierung und Größe des Stils unter allen übrigen Kaiserporträts auszeichnen. Aber seine Hauptwerke hat Rethel wie Schwind in zyklischer Form und zwar als Fresken oder Holzschnittfolgen ausgeführt: einen Hannibalszug (Fig. 98), ein Leben Karls des Großen und einen Totentanz. Der Tod ist sein Hauptthema. Als er den Kaisersaal des Rathauses zu Aachen mit Fresken aus dem Leben des Großen Karl auszumalen hat, entwirft er eine Komposition bedeutender als die andere, aber der beste Wurf gelingt ihm mit der Darstellung Ottos III. in der Gruft Karls des Großen (Fig. 99 u. 100). Als der jugendliche Otto III. das Grab seines gewaltigen Vorgängers öffnen läßt, findet er den Leichnam des Urahnen der deutschen Kaiser aufrecht, in vollem fürstlichen Schmucke, auf steinernem Throne sitzend. Das furchtbar Grausige dieser Szene, die sich bei geheimnisvollem Fackel-



Fig. 100 Das Haupt Karls des Grossen von Alfred Rethel Studie in Aquarell zum Aachener Rathaus-Fresko

licht abspielt, ist mit unvergleichlicher Kunst zum Ausdruck gebracht. Es ist sehr zu bedauern, daß Rethel die Aachener Fresken nicht alle mit eigener Hand an die Wand gemalt hat. Der Maler *Kehren*, welcher einige von ihnen nach seinen Entwürfen ausgeführt hat, hat gar zu großen Wert auf helle, lebhafte, kräftige Farbenwirkung gelegt und dadurch nicht nur die Harmonie gestört, sondern auch der von Rethel beabsichtigten schlichten, schweren, düsteren Haltung wesentlich Abbruch getan. Die Schrecken der Revolution hat Rethel in einer Holzschnittfolge verkörpert, die als „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848" allgemein berühmt ist. Der Künstler, der vor den blutigen Ereignissen des Jahres 1848 zu den revolutionären Schwärmern gehört hatte, ist nach denselben zu ihrem Darsteller in durchaus reaktionärem Sinne geworden. In sechs geradezu gewaltigen Blättern, der Dürerschen Offenbarung St. Johannis vergleichbar, schildert er den Tod als den wahrhaft großen und einzigen Gleichmacher, der die Empörung mit trügerischen Worten unter die urteilslose Menge geschleudert und das Volk auf die Barrikade gehetzt hat, um sich nach dem Kampf an Blut und Wunden der Männer, am Schmerz der Weiber und Kinder mit unverhohlener Freude zu weiden. Das sechste, letzte und gewaltigste Blatt zeigt den Tod nach der Schlacht mit entfalteter, im Wind wild wehender Fahne über die Barrikade reitend. Es ist großartig, wie Roß und Reiter und die sie umwallende Fahne in den Rahmen hineinkomponiert sind (vgl. Fig. 101). Der Tod trägt den Lorbeerkranz des Siegers auf dem Haupt und blickt hohnlachend zu einem Verwundeten herab, der sich in wahnsinnigem Schmerz auf den Boden aufstemmt. Der einherkeuchende Gaul leckt einem Toten, der die Kugel mitten in die Brust erhalten hat, die Wunde aus. Neben dem Toten weinen Frau und Kind in heftigstem Witwen- und Waisenschmerz. Im Hintergrund eine hochgebaute altdeutsche Stadt mit Staffelgiebel-Haus und Madonnafigur am scharfen Eck. In der Stadt ein Peloton Infanterie und ein paar drohende Geschützmündungen. Ganz hinten eine marschierende Patrouille, deren Schritt man in den leeren, toten Gassen widerhallen zu hören meint. — Das Blatt ist vielleicht durch eine Zeichnung des Todes zu Pferd von Dürer beeinflußt worden. es hat dann selbst fortgewirkt und möglichenfalls Böcklins „Abenteurer", sicherlich Stucks „Krieg" wesentlich mit bestimmt. Rethels Freund, Robert Reinick, hat den Totentanz mit begleitenden Versen versehen. Das letzte Blatt trägt die Unterschrift:

„Der sie geführt — es war der Tod!
„Er hat gehalten, was er bot.
„Die ihm gefolgt, sie liegen bleich
„Als Brüder alle, frei und gleich. —
„Seht hin! Die Maske tat er fort;
„Als Sieger, hoch zu Rosse dort,
„Zieht der Verwesung Hohn im Blick,
„Der Held der roten Republik.“

Rethels Totentanz ist nicht so groß gedacht, wie der Holbeins. Holbein schildert den Tod, der alle Menschen, gleichviel welcher Art, hinwegrafft, den Tod als solchen. Rethel knüpft an ein einzelnes politisches, im letzten Grunde zufälliges Ereignis an. An die Folge „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848“ schließt sich inhaltlich unter anderen ein ganz besonders ergreifender Einzelholzschnitt an: Auf einem Pariser Maskenball erscheint im Gefolge der Cholera der Tod. Er spielt, wie mit Geige und Fiedelbogen, mit zwei Knochen zu einem furchtbaren Tanze auf, der die Masken wild durcheinander wirbelt und zu Boden schleudert, während sich die Musikanten, von einem unnennbaren Grauen gepackt, von ihrer Tribüne fortschleichen. Die ganze Gruppe der Todesdarstellungen aber findet ihren rührenden Abschluß mit dem greisen Türmer, dem „Der Tod als Freund“ das Sterbeglöcklein zieht (vgl. Fig. 102)[1]. Im hohen Turmgemach ist der Alte in seinem bequemen Großvaterstuhl, die Hände zusammengelegt, die Schlüssel am Bunde, sanft entschlummert. Vom hohen Turmgemach führt eine Stiege noch höher hinauf auf die höchste Spitze des Turms. Durchs geöffnete Pförtlein wird ein mittelalterlich phantastischer Wasserspeier bemerkbar. Über die Brüstung des Turmzimmers aber, auf der ein Vögelchen sitzt und über die eine schlanke Fiale emporragt, schweift der Blick hinab auf die weite, weite Welt, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne getroffen wird. Es liegt der Ernst und die Wehmut des Menschendaseins in diesem Blatte beschlossen. — Mögen die düsteren Themen bereits einem kranken Gehirn entsprungen sein oder mögen sie im Verein mit schweren Schicksalsschlägen den Mann überwältigt haben, Tatsache ist, daß Rethel, der große Rethel, in Wahnsinn verfallen und nach jahrelangem Siechtum im Alter von nur 43 Jahren im Wahnsinn verschieden ist.

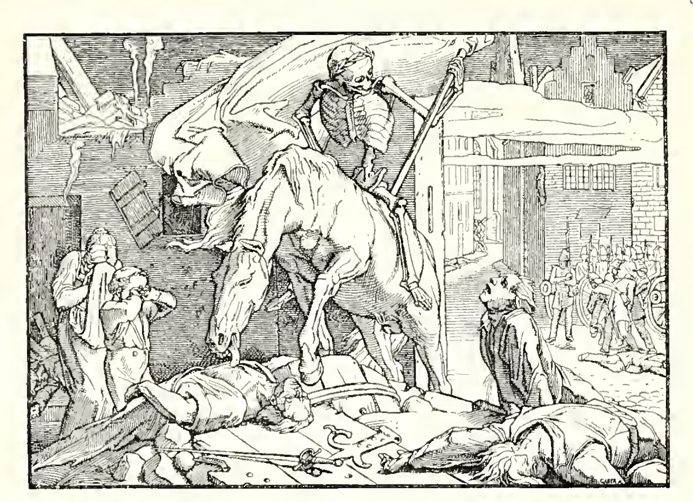


Fig. 101 Der Tod als Sieger, Holzschnitt von Rethel (Zu Seite 137)

Das Charakteristikum seines durchaus zeichnerischen Stiles ist Knappheit. Von der liebenswürdigen, breit behaglich ausmalenden Art und Weise der Schwind,

[1]) Der gezeichnete Entwurf, den wir hier reproduzieren, enthält noch nicht alle Motive des ausgeführten Holzschnittes, wie der Vergleich zwischen Fig. 102 und unserer Beschreibung beweist.

Spitzweg und Ludwig Richter ist Rethel weit entfernt. Er hält sich gar nicht mit Nebendingen auf, sondern ist stets ausschließlich auf die Hauptsache, den Kern, das Wesen der Dinge bedacht. Aber der Kern tritt dafür um so entschiedener und deutlicher hervor. In seinem markigen Stil und überhaupt in seiner herben Größe besitzt Rethel eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit seinem Landsmann Peter Cornelius, aber er arbeitet nicht so sehr auf Linienschönheit hin, wie dieser,



Fig. 102 Entwurf zu dem Holzschnitt „Der Tod als Freund", Tuschzeichnung von Alfred Rethel

er ist eckiger im Umriß, malerischer in der Modellierung, nervöser in der Manier, individueller in der Charakteristik. Von allen den Künstlern, welche sich den herbkräftigen Albrecht Dürer zum Vorbild genommen, ist wohl keiner dem großen Lehrmeister so nahe gekommen wie Alfred Rethel.

Der Totengräber nicht nur der Romantik, sondern auch des Klassizismus, der Totengräber der ganzen deutschen Gedankenkunst war *Wilhelm Kaul-*

bach.[1]) Auf sein künstlerisches Wesen haben entsetzliche Jugenderfahrungen, die der Unglückliche erleiden mußte, wahrscheinlich einen stark mitbestimmenden Einfluß ausgeübt. Im Jahre 1805 zu Arolsen im Fürstentum Waldeck als Sohn eines Goldschmieds und Kupferstechers geboren, kam er, ein 17jähriger Jüngling, nach Düsseldorf zu Cornelius und siedelte mit diesem nach München über. Später, als Cornelius längst nach Berlin gegangen war, übernahm er 1847 das Direktorat der Kunstakademie in München und ist hier im Jahre 1874 von der Cholera hinweggerafft worden. Er begann seine Tätigkeit in München mit der Mitarbeiterschaft an der Ausmalung der Hofgarten-Arkaden, in denen er die vier Flüsse und die Gestalt der Bavaria ausführte. Als selbständiger Künstler trat er mit dem berühmten „Narrenhaus“ hervor. Er hatte in Düsseldorf die Kapelle einer Irrenanstalt auszumalen gehabt; die Eindrücke, welche er bei dieser Arbeit erhalten, die Gestalten, die er geschaut hatte, gaben ihn nicht eher frei, bis er sie in seine Zeichnung gebannt hatte. Das „Narrenhaus“ ist eine Zusammengruppierung von Männern und Frauen, in denen bestimmte Geisteskrankheiten in grob chargierter Weise repräsentiert sind. Die Wirkung ist eine äußerst peinliche. Ganz besonders widerlich wirkt der stiermäßig starke Stumpfsinnige, dem sich die Weiber an den Hals hängen. Außerdem begann der Künstler seine Illutrationsfolgen — auch Kaulbach hat wie die meisten deutschen Gedankenkünstler die zyklische Darstellungsform bevorzugt — zu Schiller und Goethe. Er wählte Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“, Goethes „Faust“, Goethes „Reineke Fuchs“ und eroberte sich im Sturm die Herzen des deutschen gebildeten Bürgerstandes mit seiner Galerie Goethescher Frauengestalten. Als Schwind einst vom Verleger Bruckmann der Antrag unterbreitet ward, als Gegenstück dazu eine Galerie Schillerscher Frauengestalten zu entwerfen, antwortete er stolz: „Ich male meine Weiber!“ — Cornelius hätte, wenn auch vielleicht in weniger derber Weise, eine ähnlich selbstherrliche Antwort gegeben. Kaulbach verstand es, sich geschickt an die im Geiste Größeren anzuhängen und so mit ihnen und durch sie berühmt zu werden. Den Gipfel seines Ruhmes erstieg er mit der Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin. Er stellte daselbst in sechs riesengroßen Freskogemälden „Der Turmbau zu Babel“, „Homer und die Griechen“, „Die Zerstörung Jerusalems“, „Die Hunnenschlacht“ (Fig. 103), „Die Kreuzfahrer“ und „Das Zeitalter der Reformation“ — das „tiefe Gedankenspiel des historischen Weltgeistes“ dar, „die gesamte Kulturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen, die in der weltgeschichtlichen Entwicklung die bedeutungsvollen Knotenpunkte bilden, zu denen sich die einander durchkreuzenden und verschlingenden Fäden des weltgeschichtlichen Dramas der Völker zusammenschürzen.“ Über den großen Gemälden zieht sich ein Fries hin, in dem sich die Weltgeschichte noch einmal abspielt — als Kinderspiel. Endlich hat Kaulbach außen an die Oberwände der Neueren Pinakothek die Geschichte der Münchener Kunst unter Ludwig I. gemalt. Aber unversehens ist ihm diese gemalte Kunstgeschichte unter den Händen statt zu dem beabsichtigten Hymnus zu einer kecken Satire geworden, so daß der lose Schwind mit vollstem Recht sagen konnte: „Millionen ließ der König (Ludwig I.) sich's in jungen Jahren kosten, um die Kunst emporzubringen, und nun bezahlt er im Alter noch 20000 Taler, um sich dafür verspotten zu lassen.“ Die Fresken sind von Regen und Wetter zerstört, aber im Inneren der Neueren Pinakothek bieten sich die bis ins einzelne ausgeführten Ölentwürfe dem Kulturhistoriker zum bequemen Studium dar.

[1]) *Guido Görres,* Das Narrenhaus von W. K. Mchn. o. J. W. Kaulbachs Shakespeare-Galerie, erläutert von *Carrière.* Berl. 1856. Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, in Kupfer gest. Mit Text herausgeg. unter den Auspizien des Meisters. N. A. Berlin, A. Duncker, 1879. *H. Müller,* W. Kaulbach. Berlin 1893.

Kaulbach hat seinerzeit einen durchschlagenden Erfolg errungen. Nicht Cornelius, sondern Kaulbach, das war der Mann, welcher der breiten Masse der Gebildeten aus dem Herzen oder vielmehr nach dem Herzen schuf. Leute wie Schwind und Richter mußten, ihrem ganzen Wert nach noch unerkannt und kaum



Fig. 103 Die Hunnenschlacht von Wilhelm Kaulbach im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin (Nach Photogr. F. Bruckmann, München)

gerühmt, beiseite stehen! — Was galt der große Dramatiker Rethel neben Kaulbach?! — Aber so gewaltig wie das Emporsteigen, ebenso fürchterlich war das Herabstürzen! — Von allen hervorragenden Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schneidet Kaulbach in den neueren Handbüchern der Kunstgeschichte am schlechtesten ab. Und dennoch ist er eine markante Persönlichkeit gewesen. Nicht

so gewaltig an Geist wie Cornelius, aber ebenso charakteristisch für seine Generation wie jener für die vorausgegangene. Kaulbachs Künstlercharakter läßt sich aus drei Hauptfaktoren erklären: aus seiner persönlichen Geistesart, aus dem von ihm vorgefundenen und benutzten Cornelianischen Stil und aus dem Geiste seiner Zeit. Cornelius war ein edler, weltbejahender Mensch gewesen. Er hatte sich sein Leben lang — und man muß wohl hinzufügen: vergebens — abgemüht, das Volk zu seinem großen, schweren, ernsten Denken und Wollen emporzuziehen. Kaulbach war eine skeptische, satirische, im letzten Grunde verneinende Natur, ein künstlerischer Mephistopheles. Er kannte die Menschen, ihre Schwächen, Laster und besonders ihre Eitelkeiten, und wußte diese geschickt als Stufen seiner Ruhmesleiter zu benutzen. Er verstand wie selten jemand die Kunst, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen. Wahrhaftig, es steckt eine hinreißende Kraft im Schaffen dieses Kaulbach, die wir heutzutage auch noch deutlich verspüren, nur daß wir uns nicht mehr davon überwältigen lassen, weil unsere Zeit reifer geworden ist, und weil uns einzelne tiefer Blickende die großen Schwächen der Kaulbachschen Muse aufgedeckt haben. Cornelius hatte sich mit saurem Schweiße einen gewiß nicht blühenden, sondern aus dürerischen und michelangelesken Einflüssen mühsam zusammengeschweißten, aber dennoch persönlichen herben Stil gebildet, der seinem strengen, keuschen, großen, männlichen Geiste völlig adäquat war. Dieser Stil paßte zu Kaulbach nicht. Statt sich nun einen eigenen Stil zu bilden, hat Kaulbach lediglich den cornelianischen zu seinen Zwecken abgeändert, die harten Ecken abgeschlagen und durch weiche, wellige, schwellende Rundungen ersetzt, den zeichnerisch gedachten Stil mit gleißender Farbenpracht buntschimmernd überzogen. Kaulbach ist kein eigentlicher Maler, kein Kolorist gewesen, nicht einmal im Sinne der Düsseldorfer, die immerhin Naturwahrheit angestrebt haben, sondern er hat lediglich den cornelianischen Kartonstil koloriert. Und nicht nur farbig, sondern auch formal suchte er diesen Stil zu verschönern. Seinem Formenkanon eignet in der Tat eine gewisse weichliche bestrickende Schönheit, welche C. Gurlitt scharfblickend darauf zurückführt, daß Kaulbach den menschlichen und ganz besonders den weiblichen Körper mit starkem Fettansatz über Knochen, Sehnen und Muskeln, mit praller, glatter Haut, andererseits mit etwas zu kleinem Kopf, etwas zu kleinen Händen und Füßen ausgestattet hat. Aus dieser Zusammenstellung resultiert eine gewisse zierliche, stark sinnliche Schönheit, die von fern ans Rokoko erinnert. Gegen das Rokoko waren die Carstens und Cornelius als streitbare Helden zu Felde gezogen und glaubten es endgültig besiegt, aber in Kaulbach lebte es wieder auf, nicht in seinem gesunden Naturgefühl, wohl aber in seiner sinnlichen Pikanterie. Im Gegensatz zu der Eiseskälte der Carstens und Cornelius, der rührenden Keuschheit der Schwind und Richter, der spröden Männlichkeit eines Rethel ist Kaulbachs gesamtes Schaffen von einem stark sinnlich erotischen Elemente durchsetzt. Für seine Intimen zeichnete er die derbsten Zoten. Dem großen Publikum gegenüber wagte er nur diskrete Andeutungen, schneiderte die Weiberröckchen oben und unten eine Handbreit zu kurz, ließ einen gefälligen Wind das Kleid emporwehen und die wohlgerundete Wade zeigen oder die Verzweiflung das Hemd zerreißen und dabei gelegentlich die eine der Brüste entblößen. Beim Anblick von Cornelius' Gretchen vor dem Muttergottesbild (Fig. 59) faßt uns der Menschheit ganzer Jammer an; wir denken gar nicht daran, ein Weib vor uns zu haben. Kaulbachs vor der Mater dolorosa händeringendes Gretchen, so verzweiflungsvoll sie sich auch immer gebärden mag, vergißt dennoch nicht, den Beschauer einen Blick in ihren halbenthüllten Busen tun zu lassen (Fig. 104). Gerade dieser überall und immer wieder hervortretenden Pikanterie verdankte Kaulbach offenbar zum Teil und bei einem großen Teil der Menschen seinen außerordentlichen Erfolg, zum anderen

Teil seiner geschichtsphilosophischen Grundauffassung, die den Ideen, welche seine Zeit erfüllten und begeisterten, völlig adäquat war. Schwind war seiner innersten Natur nach Märchenerzähler, Spitzweg Humorist, Richter Volksfreund, Rethel Künstler schlechthin, Carstens und Cornelius waren Philosophen, letzterer im besonderen tiefgründiger Religionsphilosoph. Kaulbach war Geschichtsphilosoph. Cornelius hatte sich mit den Gedanken beschäftigt, die den Menschen immer und zu allen Zeiten beschäftigen, er hatte den Menschen ohne Zeitkostüm, den außergeschichtlichen Menschen dargestellt, Kaulbach brachte den Menschen im historischen Kostüm, die großen historischen Persönlichkeiten und Tatsachen auf die Leinwand, aber er begnügte sich nicht damit, diese schlechthin darzustellen, sondern er suchte den Geist Gottes in der Geschichte zu erfassen. Nur ein hochgebildeter, rastlos an der Erweiterung und Vertiefung seiner historischen Kenntnisse tätiger Mann konnte sich überhaupt ein solches Problem stellen und es so lösen, wie es Kaulbach getan hat.[1]) Aber so reich wie an Kenntnissen, so arm an Formen, Gesichtstypen, Bewegungsmotiven und Kompositionsmöglichkeiten ist dieser Künstler gewesen. Auch er ein Gedankenkünstler, kein bildender Künstler! Cornelius' Stil war nicht der Natur, sondern den alten Meistern entlehnt, also aus zweiter Hand, Kaulbachs Stil war wiederum von dem des Cornelius abgeleitet, also nur aus dritter Hand! — Seine Köpfe und Gestalten sind Charakterchargen, keine Individualitäten. Seine Kompositionen ziehen sich von vorn nach hinten, oder, wie in der Hunnenschlacht (Fig. 103), von unten nach oben in Form einer Ellipse oder eines Kreises um eine leere Mitte herum,



Fig. 104 Gretchen vor der Mater dolorosa Von Wilhelm Kaulbach
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München)

[1]) Vgl. den vorzüglichen Aufsatz A. Bayersdorfers in dem oben zitierten Sammelbande.

sie bestehen aus lauter in sich, aber nicht miteinander zusammenhängenden, sondern voneinander getrennten Gruppen. Alle diese künstlerischen Fehler sahen die Gebildeten der Kaulbachschen Epoche nicht, welche sich an seinen Werken berauschten, sondern sie fanden darin nur die Gedanken wieder, welche sie selbst in sich trugen, und legten noch andere hinein, die der Künstler selbst gar nicht gehegt hatte. Was ihn aber zum Totengräber der ganzen Gedankenkunst stempelte, war, daß er selbst nicht mehr von deren Idealen ganz erfüllt war, daß er mit der Farbe, mit dem sinnlichen Reize der Erscheinung zu paktieren begann, und vor allem, daß er von den Haupteigenschaften der Vertreter jener Richtung schlechterdings nichts besaß: von der Gläubigkeit und der Naivität.

Die übrigen Völker

Die Romantik ist ihrem ganzen Wesen nach eine Geistesrichtung gewesen, wie sie eigentlich nur bei den Deutschen gedeihen konnte, bei den träumerischen, nach innen gewandten Deutschen, wie sie eben vor den großen Feldzügen gewesen sind und vor dem großen industriellen Aufschwunge, der auf die Feldzüge folgte. Unter den französischen Künstlern ist eigentlich nur ein einziger den deutschen Romantikern vergleichbar, und dieser wurde wohl in Paris erzogen, aber — und das ist bezeichnend — er war in Holland, in Dordrecht geboren. *Ary Scheffer* (1795—1858), ein Mann von reichem empfindsamen passiven Gemüt, hat in einem schwächlichen Mischstil Werke geschaffen, für die er sich die Formensprache als Mitschüler der Géricault und Delacroix im Atelier des Klassizisten Guérin angeeignet hatte, deren Inhalt er aber aus modernen Dichtern, aus Goethe und aus der Bibel schöpfte. Von W. Schadow, Veit und allerdings auch Steinle beeinflußt, ähnelt er mehr den Düsseldorfer als den bayerisch-österreichischen Romantikern. Seine Zeichnung ist schwächlich, sein Kolorit süßlich, seine Empfindsamkeit artet leicht in Tränenseligkeit und Weinerlichkeit aus. Gegen Ende seines Lebens zog er sich von der Welt zurück, beschäftigte sich fast nur noch mit religiösen Arbeiten — Christus consolator! —, die massenhaft reproduziert wurden, wie er überhaupt der Abgott der aristokratischen Damen war. — Im übrigen ist die romantische Bewegung innerhalb der französischen Malerei, der sogenannte Romantismus, zugleich eine koloristische und renaissancistische gewesen und soll daher erst im nächsten Kapitel behandelt werden.

Bei den Engländern machte sich die Romantik, und zwar im Schaffen der Präraffaeliten, erst Jahrzehnte später als in Deutschland geltend. Sie entbehrt durchaus der deutschen Innigkeit, zeigt ein Streben nach dekorativen Wirkungen, wird von einer ungleich besseren Technik getragen und hat einen bestimmenden Einfluß auf die deutsche Kunst der letzten Dezennien des Jahrhunderts ausgeübt, weshalb sie erst im letzten Kapitel zur Darstellung gelangen soll.

3. Baukunst

Um die menschliche Seele in den denkbar feinsten und zartesten Schwingungen erklingen zu lassen, war die Romantik auf möglichst immaterielle Technik angewiesen. So hat sie in der durch Stich und Holzschnitt zu vervielfältigenden Handzeichnung und im Aquarell ihre duftigsten Blüten getrieben, während die Ölmalerei häufig schon zu schwer und derb für sie war. Und nun gar Bildnerei und Baukunst, die nicht nur einen schönen Schein vorgaukeln, sondern mit ihrer Ausdehnung nach allen drei Dimensionen volle runde Körper im Raume schaffen! — Und dennoch, was vermochte und was vermag auch heute noch ein romantisches

Gemüt kräftiger zum Schwärmen und Hinaufsehnen ins Unendliche anzuregen, als die gotischen Kathedralen, deren Türme zum Himmel anstreben und deren Innenräume mit den sich durchschneidenden, sich kreuzenden, vielfach verästelten Gewölberippen Wäldern vergleichbar sind?! — So warf sich die Begeisterung der Zeit auf die Baukunst, und zwar ungleich häufiger auf die leidenschaftlich erregte Gotik, als auf den ruhigen, ernsten Romanismus. Man suchte zu erhalten, zu stützen, zu befestigen, was da war. Gut! — Man suchte aber auch zu entfernen, zu verkaufen, zu zerstören, was nach Ablauf des Mittelalters vom 16. Jahrhundert an neu angebaut, an Plastik in die Kirchen hineingestellt, an Bildern hineingemalt worden war! — Dabei ging man mit einer schonungslosen Barbarei vor, die geradezu an die Zeiten des Bildersturms erinnert! — Und man suchte das Verbannte, Verkaufte, Verbrannte durch Neues zu ersetzen, das besser, echter, stilgerechter sein sollte. Außerdem baute man im „altdeutschen", das heißt im gotischen Stile Schlösser, Rathäuser, namentlich aber Kirchen und immer wieder Kirchen. Es ist gar nicht zu sagen, wieviel gotische Kirchen im 19. Jahrhundert errichtet worden sind. Der gotische Stil galt schlechthin als der christliche, den Katholiken überdies als der katholische, den Deutschen andererseits als der deutsche. Die Stilechtheit aber faßte man im denkbar engsten Sinne auf. Man hielt sich meist von der lebensvoll saftigen Frühgotik ebenso fern wie von der phantastisch ausschweifenden Spätgotik und pries hauptsächlich die ausgereifte, strenge, gesetzmäßige Hochgotik des 14. Jahrhunderts. Und auch dieser gegenüber verzichtete man auf alle phantasievolle Mannigfaltigkeit, wie sie den alten Meistern unwillkürlich aus dem Herzen gequollen war, und erstarrte in einer frostigen akademischen Regelrichtigkeit. Aus mangelnder Formenkenntnis und aufgeblasener Besserwisserei heraus suchte man an den alten schönen, im Laufe der Jahrhunderte gewachsenen Bauten, in die jedes Geschlecht die Geschichte seines Geschmackes mit charakteristischen Ausdrücken hineingeschrieben hatte, herumzukorrigieren sowie die fröhliche Mannigfaltigkeit der alten Bauten durch pedantische Regelrichtigkeit der neuen zu übertrumpfen. Jedes neu aufwachsende Geschlecht gotischer Baumeister des 19. Jahrhunderts aber erkannte die Fehler des vorausgegangenen und glaubte nun seinerseits, in das Wesen des Stiles völlig eingedrungen zu sein. Tatsache ist, daß der gotische Baumeister im Jahre 1900 — denn bis in die Gegenwart hat sich diese Bewegung mit ihren letzten Ausläufern herein erstreckt — den alten Stil besser gekannt hat als derjenige im Jahre 1850. Aber im letzten Grunde stottert und stammelt jeder, der nicht so spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Denn gotisch bauen wollen, das ist, wie wenn jemand Mittelhochdeutsch reden wollte. Der gelernte Philolog, der studierte Germanist, der könnte es vielleicht zur Not, aber auch er müßte sich fortwährend überlegen, ob er auch nicht im Begriff stünde, einen Fehler zu begehen. Und gerade so ist es dem gotischen Baumeister des 19. Jahrhunderts ergangen. Er hat unausgesetzt darauf achten müssen, ja stilgerecht zu bauen. Daher das Abgezirkelte, Ängstliche, Dürftige der gotischen Bauten des 19. Jahrhunderts. Der alte Meister dagegen, der wußte auf alle Fragen, die ihm vom Bauherrn, vom Material, vom Terrain und von wem sonst gestellt wurden, frischweg in gotischer Formensprache zu antworten, weil sie bei ihm nicht angelernt, sondern angeboren war. Daher die Frische und Mannigfaltigkeit, das Organische und Selbstverständliche der guten alten Gotik.

Natürlich muß man auch unter den Gotikern des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Es hat, immer im Rahmen der oben angeführten Beschränkungen, ganz ausgezeichnete Künstler unter ihnen gegeben. In dem urgermanischen England war der aus germanischem Geiste heraus geborene gotische Baustil niemals gänzlich aus der Mode gekommen, aber erst von *Pugin* (1812—1852) wurde er

wieder zu neuem kräftigen Leben erweckt. Pugin war von derselben Begeisterung fürs Mittelalter wie die deutschen Romantiker erfüllt, so daß er, wie viele von diesen, zum Katholizismus übertrat. Er hat außer Landhäusern, Schulen und Klöstern 56 Kirchen gebaut und das Beste im Inneren von *Charles Barrys'* Parlamentshaus (Fig. 105) stammt auch von ihm. Neben Pugin haben sich besonders



Fig. 105 Das Parlamentshaus zu London von Charles Barrys

Scott und *Street,* später auch *Waterhouse* durch verhältnismäßig tüchtiges Verständnis der strengeren gotischen Formen ausgezeichnet.

In Frankreich schlug zuerst Viktor Hugos Roman „Notre Dame de Paris" im Jahre 1830 durch. Dieses Buch, welches seinen Namen nach der großen Kathedrale der französischen Hauptstadt führt, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf den nationalen Besitz an nationaler mittelalterlicher Kunst. Im Jahre 1837 ward das „Comité des Arts et des Monuments" errichtet, die erste Kommission, welche an die Inventarisation, das heißt an die wissenschaftliche Aufnahme der Kunstdenkmäler des ganzen Landes heranging. Solche Inventarisationen sind dann im Laufe des 19. Jahrhunderts allerwärts veranstaltet worden, wie überhaupt die Wissenschaft der Kunstgeschichte eine Tochter der Romantik ist. So ward damals in Frankreich der Boden für das Auftreten *Viollet-le-Ducs* (1814—1879) vorbereitet, der, was Pugin für England, für Frankreich und weit über Frankreichs Grenzen hinaus, für die ganze Welt bedeutet. Viollet-le-Duc hat außer anderen Restaurationen in der Provinz und in Paris vor allem Notre Dame und die Ste. Chapelle in umfassender Weise erneuert. Er entwickelte auch eine reiche literarische Tätigkeit, schrieb die beiden großen und bedeutenden kunstwissenschaftlichen Werke: „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du 11. au 16. siècle" und „Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance". Neben ihm ist *Lassus* zu nennen. Die französischen Gotiker schrieben den Stil des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchten die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart in unermüdlich

eifriger Propaganda anzupassen. Ein opulentes Werk dieser Richtung ist auch die nach Plänen des deutschen Architekten *Gau* erbaute Kirche Ste. Clotilde.

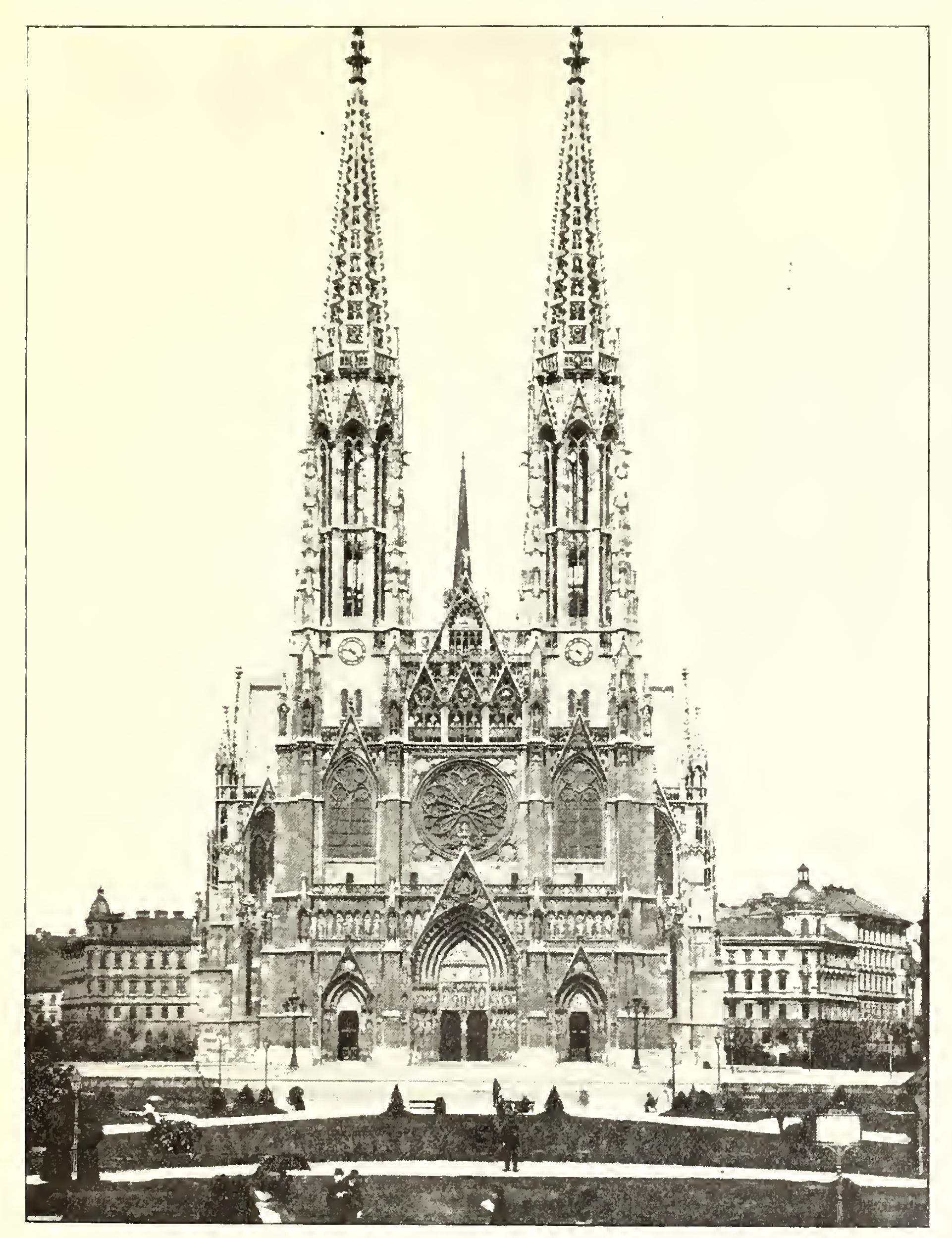


Fig. 106 Die Votivkirche zu Wien von Heinrich Ferstel (Zu Seite 150)

Deutschland hat keinen Viollet-le-Duc hervorgebracht. Hier hatte der junge, der Straßburger Goethe zuerst in seiner Schrift „Von Deutscher Baukunst. D. M. Erwini a Steinbach. 1772“ die Aufmerksamkeit auf die schöne, charakteristische, organische gotische Architektur hingelenkt. Von den literarischen Romantikern

wurden diese Gedanken wieder aufgegriffen. Von A. W. Schlegel ging die Anregung zum Ausbau des Kölner Domes aus. Diese Angelegenheit ward mit der Befreiung der Deutschen vom Franzosenjoch verquickt. Guido Görres entflammte durch seine Schriften die allgemeine Begeisterung für den Gedanken, den Kölner Dom als Dankopfer für die errungene Freiheit neu auszubauen. Auch Friedrich Wilhelms IV., des romantischen Königs, leicht empfängliches Herz ward gerührt. Schinkel selbst, der sich ja bereits mehrfach in der Gotik versucht hatte, mußte auf Sulpiz Boisserées Vorschlag im Jahre 1816 den Kölner Dom untersuchen. Schinkels Schüler Albert begann 1823 die Herstellungsarbeiten, aber erst der dritte



Fig. 107 Das Rathaus in Wien von Friedrich Schmidt (Zu Seite 150)

Baumeister führte das Werk zur glücklichen Vollendung. Dem heute lebenden Geschlecht macht gerade der Kölner Dom wohl einen imposanten, großartigen, aber gar zu regelrechten, akademischen, schablonenhaften Eindruck und unterscheidet sich dadurch sehr zu seinem Nachteil etwa von den Kathedralen in Freiburg und Straßburg, in Regensburg und Wien. Ganz besonders wüteten romantische, gut gemeinte, aber im Effekt unglückliche Restaurierungssucht und Purismus in den beiden Domen von Speyer und Bamberg. Als der bedeutendste und namentlich als der einflußreichste deutsche Gotiker ist *Karl Heideloff* in Nürnberg anzusehen. In München vertrat Klenzes Zeitgenosse und Nebenbuhler *Friedrich Gärtner* (1792 bis 1847) die Romantik. Er bevorzugte den romanischen Stil, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliothek, der Universität, der Feldherrnhalle u. a. stattlich, wenn auch im einzelnen ohne Feinheit der Empfindung ausprägte. Auch die fünfschiffige von *Ziebland* (1800—73) erbaute

Basilika trägt den romanischen Formcharakter, während *Ohlmüllers* Kirche in der Vorstadt Au einer elegant entwickelten Gotik sich anschließt. Doch hat in München der romanische Stil eine Zeitlang die Oberhand behalten, wie namentlich der Bahnhof von *Bürklein* und manche andere Gebäude beweisen. Dagegen ist in späterer Zeit während der Regierung König Max' II. an den Bauten der Maximiliansstraße (altes Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein Mischstil zur Herrschaft gelangt, der in wenig glücklicher Weise die heterogensten Formen zusammenfügt, ohne sie innerlich zu einem Ganzen verschmelzen zu können. Der romanische Stil ist von München aus an andere Orte, namentlich nach Hannover übertragen, dort jedoch später unter dem Einfluß der *Konrad Wilhelm*



Fig. 108 Neuschwanstein (Zu Seite 150)

Hase (1818—1902) und *Oppler* durch eine strenge gotische Richtung (Erlöserkirche, Marienburg, Museum und anderes) verdrängt worden. Aus der in mannigfaltigen Beziehungen zu England stehenden Stadt Hannover ist geradezu eine Neubelebung der Gotik ausgegangen. Überwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Karlsruhe *Eisenlohr* († 1853), jedoch in besonders feiner, geistvoller Weise hingegeben, wie die von ihm entworfenen Hochbauten der badischen Eisenbahnen bezeugen. *Hübsch* dagegen, ebenfalls in Karlsruhe tätig (1795—1863), hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunsthalle, dem Theater, den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden, der Kirche zu Bulach u. a. sich eine selbständige Weise gebildet, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modifiziert wird. Die romantische Tendenz wurde sodann seit 1846 mit bedeutendem Erfolg in Wien aufgenommen, wo die Altlerchen-

felder Kirche von *J. G. Müller* und die imposanten Gebäude des Arsenals den romanischen, die Votivkirche von *Ferstel* den gotischen Stil befolgen. Diese Votivkirche (Fig. 106) ist in ihrer Art ein Meisterwerk! — Bei ihrem Anblick kann man einen Augenblick vergessen, daß man vor einer modernen Nachahmung steht, aber man braucht nur zum alten St. Stephansdom hinüberzugehen, um sich sofort wieder des Unterschiedes zwischen Imitations- und Originalkunst bewußt zu werden. Neben Ferstel vertrat *Friedrich Schmidt* (1825—91), der schon am Ausbau des Kölner Domes als Steinmetz mitgearbeitet hatte, die Gotik in Wien, zuerst am Akademischen Gymnasium und mehreren Kirchen noch etwas zu herb und einseitig, in dem originellen Kuppelbau der Fünfhäuserkirche dagegen und dem imposanten neuen Rathaus in freier Meisterschaft und einer den modernen Anschauungen entsprechenden Umgestaltung (Fig. 107). Von ihm rührt auch die Erneuerung des Stephansdomes her. Aus seiner Schule ging *Georg Hauberrisser* hervor, der das gotische Rathaus in München erbaut und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erweitert hat. So erstreckt sich die Bewegung bis in die Gegenwart herein. Als Beispiel eines gotischen Burgenbaues möge Neuschwanstein (Fig. 108) dienen. Die Pläne zu diesem Schloß wurden von einem Theatermaler namens Christian Plank entworfen und vom König Ludwig II. selbst beeinflußt. Der Bau begann im Jahre 1869. Wenn Neuschwanstein auch heute noch selbst einem kritischen Beschauer einen überwältigenden Eindruck macht, einen weitaus bedeutenderen als die beiden anderen, vom großen Publikum stark überschätzten Schlösser Ludwigs II.: Linderhof und Herrenchiemsee, so liegt das an der einzig schönen romantischen Lage. Die eigentlichen architektonischen und dekorativen Formen leiden auch hier an Härte, Überladung und Häufung und vermögen an ein echtes altes Schloß, wie etwa die Marienburg, in keiner Weise heranzureichen. Neuschwansteins königlicher Bauherr aber, Ludwig II. von Bayern, welcher in der Musik dem durch Richard Wagner vertretenen großen Neuen als begeisterter Wegbahner diente, hat auf dem Gebiete der bildenden Kunst wohl Geld unter die Leute gebracht, aber stets antiquierten Anschauungen gehuldigt und die sich herausbildenden gesunden neuen Bestrebungen nicht zu erkennen vermocht, geschweige denn zu pflegen versucht.[1])



Fig. 109 Die Kirchenmusik von Hähnel

4. Die übrigen Kunstgattungen

Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts hat auch die Bildnerei der Romantik ihren Tribut entrichten müssen. Aber wahrhaft fruchtbringend hat

[1]) Einen interessanten Versuch, den kunstbegeisterten Herrscher psychologisch zu ergründen, hat der bekannte Münchener Demokrat und Literat M. G. Conrad in seinem Roman „Majestät“ angestellt. Vgl. auch L. v. Kobell, König Ludwig II. von Bayern und die Kunst. München.

sich diese Einwirkung nicht erwiesen. Die Romantik war eben ihrem ganzen Wesen nach eine eminent unplastische Richtung des menschlichen Geistes. Der Münchener Schwanthaler wird von einigen Romantiker gescholten, und gewiß spielen etwelche romantische Elemente in sein Schaffen herein, aber die antiken wiegen unseres Erachtens doch ganz entschieden vor. Eher erscheint uns der Dresdener Bildhauer *Ernst Hähnel* (1811—91) in einem Werke, wie der



Fig. 110 Entwurf zu einem Schneewittchenspiegel von Moritz von Schwind in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg (Zu Seite 152)

Kirchenmusik (Fig. 109), mit Schwind verwandt und von romantischen Empfindungen getragen, wenngleich sicherlich auch antike und renaissancistische Einflüsse auf sein künstlerisches Schaffen eingewirkt haben. Im allgemeinen sind die bedeutenderen Bildhauer gleich von der Antike zur Renaissance übergegangen, ohne sich um das dazwischen liegende Mittelalter viel zu kümmern. Dagegen muß man es der katholisierenden Romantik aufs Sündenregister schreiben, daß sich unter ihrem Einfluß im 19. Jahrhundert fabrikmäßig produzierende Kunstanstalten bildeten, welche die neuentstandenen gotischen und romanischen, sowie

die durch übereifrige Puristenhände ihres Barock- und Rokoko-Schmuckes entkleideten alten Kirchen mit einzelnen Heiligenfiguren und ganzen Altären versahen. Über solchen Fabrikbetrieb ragt ein Mann wie *Knabl* empor, der den Hochaltar der Münchener Frauenkirche geschnitzt, oder *Halbig,* der 1875 die von König Ludwig II. gestiftete Kolossalgruppe der Kreuzigung bei Oberammergau aus Sandstein gemeißelt hat. Vielleicht auch als eine Folgeerscheinung romantischer Strömungen und dann als eine äußerst glückliche ist die Wiederbelebung volkstümlicher Schnitzerei im bayerischen Gebirge zu betrachten. Endlich ist noch die mönchische Malerschule von Beuron in Hohenzollern in diesem Zusammenhange erwähnenswert.[1])

Beim romanisierenden und gotisierenden Kunsthandwerk ist nicht viel Gutes herausgekommen. Es hat sich im wesentlichen auf Kirchenschmuck beschränkt, der sich in mehr oder minder getreuer Nachahmung alter Vorbilder erging, ohne an sie heranreichen zu können. Diese Art von Kunstindustrie wird heute noch überall betrieben, geht aber im letzten Grunde auf die romantische Bewegung zurück. Bisweilen begab's sich auch in der eigentlichen Romantikerzeit, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, daß der eine oder der andere der Herren Künstler von seiner hohen Kunst zum Kunsthandwerk herniederstieg und dafür Entwürfe lieferte. Die Künstler dachten dabei weder an die Bestimmung, welcher der kunstgewerbliche Gegenstand dienen, noch an das Material, aus dem er verfertigt werden sollte, sondern sie gefielen sich in freien phantastischen oder humoristischen Entwürfen, die sich allerdings auf dem Papier oft allerliebst ausnehmen. So diejenigen Schwinds, von denen die Nürnberger Kunstgewerbeschule eine ganz stattliche Anzahl besitzt. Schwind will einen Spiegelrahmen entwerfen. Der Spiegel ist das Sinnbild der Eitelkeit. Die Verkörperung der Eitelkeit im deutschen Märchen aber Schneewittchens eifersüchtige Stiefmutter. Also erzählt Schwind in seinem Spiegelrahmenentwurf das ganze Märchen von Schneewittchen (Fig. 110). Oder er gestaltet einen Pfeifenkopf als Ritterburg, einen anderen als Ofen (Fig. 111) aus, um den eine ganze Bauernfamilie auf der trauten Ofenbank behaglich herumsitzt und sich der ausströmenden Wärme erfreut. Neureuther umgibt einen Pokal mit seinem wundernetten, aus vegetabilischen Motiven und Menschenkörpern zusammengesetzten Rankenwerk. Also immer poetische Einfälle, an sich oft entzückend, aber mit dem eigentlichen Kunstg e w e r b e ohne notwendigen inneren Zusammenhang.

[1]) Zschft. f. bild. Kunst. N. F. 12, 1901 pag. 89. Daselbst weitere Literaturangabe.

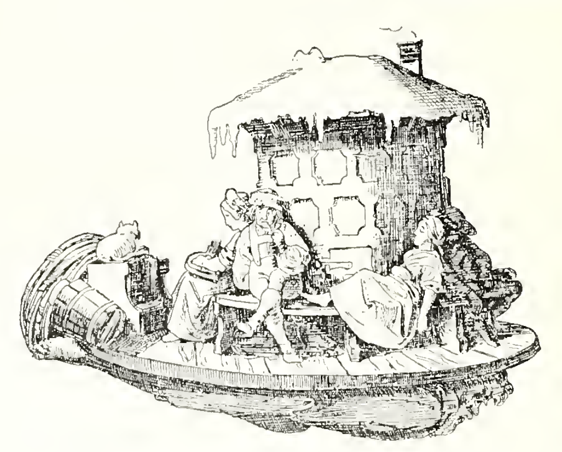


Fig. 111 Entwurf zu einem Pfeifenkopf
Aus der Folge der „Rauch- und Wein-Epigramme"
von Moritz von Schwind

DRITTES KAPITEL

Renaissancismus

1. Einleitung

Klassizismus und Romantik sind alteingebürgerte, allgemein verstandene Ausdrücke. Für die Fülle von verschiedenartigen mannigfaltigen Erscheinungen, welche in dem gegenwärtigen Kapitel behandelt werden sollen, fehlt es bis jetzt an einem erschöpfenden, zusammenfassenden Worte, obwohl sie alle ohne Zweifel ein gemeinsames Band umschlingt.

Der bildenden Kunst erste und letzte Aufgabe ist es, zu bilden, die Natur nachzubilden. Dieser Aufgabe hat die Kunst zu allen Zeiten, im Mittelalter wie im klassischen Altertum, in der Epoche der Renaissance wie in der Gegenwart nachgestrebt. Nur der Gedankenkunst, ganz besonders der deutschen Gedankenkunst, während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gleichviel ob klassizistischer oder romantischer Observanz, blieb es vorbehalten, dieses Ziel aus den Augen zu verlieren und anderen, abseits liegenden Zielen nachzujagen. Die Gedankenkunst begnügte sich nicht damit, zu bilden, sondern sie wollte erziehen, lehren, dichten, philosophieren und fabulieren. Über alledem aber vernachlässigte sie ihre ureigentliche Aufgabe. Dagegen mußte sich eine Reaktion erheben. Diese ging nicht von Schriftstellern, sondern von den Künstlern selbst aus. Nicht mehr auf den geistigen Inhalt, sondern auf die darzustellende Erscheinung begann man jetzt den Hauptwert zu legen. Aber man vermochte noch nicht bis zur Natur selbst vorzudringen, sondern blieb an einer äußerlich wirkungsvollen, aber innerlich häufig hohlen Scheinnatur haften. Auch wagte man es noch nicht, der Welt der Erscheinung aus eigener Kraft Herr zu werden, sondern sah sich, wie man dies während der klassizistischen und romantischen Epoche getan hatte, nach fremden Vorbildern um. Nur lehnte man sich nicht an die Antike wie in jener, nicht ans Mittelalter wie in dieser, sondern an die Renaissance an. Allerdings hatte die Renaissance-Kunst auch schon auf die vorausgegangenen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts, namentlich die klassizistische eingewirkt, z. B. auf die Carstens und Cornelius, Ingres und David. Der Unterschied besteht nun darin, daß jetzt auch die Baumeister den Vorbildern der Renaissance folgen, daß ferner die Maler die Renaissance nicht mehr von der zeichnerischen, formalen und kompositionellen, sondern von der koloristischen Seite zu erfassen, nicht mehr Raffael und Michelangelo, sondern Rubens und Tizian nachzueifern trachten. Die von den Klassizisten wie von den Romantikern verachtete Farbe wird jetzt in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst wieder erkannt und in ihr altes Recht aufs neue

eingesetzt. Während in der klassizistischen und bis zum gewissen Grade auch in der romantischen Kunst das plastisch architektonische Element sich auch in der Malerei geltend macht, greift jetzt das malerische auf die Bildnerei und sogar auf die Baukunst über. Die idealistisch-klassizistisch-romantische Kunstrichtung ward von einer realistisch-koloristisch-renaissancistischen abgelöst: realistisch, weil weder philosophische Gedanken noch poetische Fiktionen, sondern reale Ereignisse und Zustände der Gegenwart und der Geschichte dargestellt wurden — koloristisch, weil der Hauptwert auf die farbige Erscheinung gelegt wurde — renaissancistisch, weil den großen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts nachgestrebt wurde.

2. Malerei und zeichnende Künste

Vorläufer

Die koloristisch-realistische Bewegung setzt in der Malerei mit dem großen französischen Künstler Géricault (1791—1824), ein paar Dezennien später in Belgien mit Gallait, um die Mitte des Jahrhunderts erst in Deutschland mit Piloty ein. Aber diese große und laute Bewegung hat im stillen ihre wenig beachteten und dennoch nicht unwichtigen Vorläufer gehabt. Es war auch in der Epoche des ausgeprägtesten Idealismus nicht möglich, daß alle Welt auf dem Kothurn einherstolzierte. Es war nicht möglich, daß sich alle Maler mit dem Zeichenstift als Hauptausdrucksinstrument begnügten oder wenigstens ihre Bilder von zeichnerischen Gesichtspunkten aus anlegten, nachdem einmal ein Tizian, ein Velasquez, ein Rubens, ein Rembrandt die Welt beglückt hatten. Nein und abermals nein! — Die Freude an farbiger Wiedergabe des umgebenden Lebens ließ sich auch in der Ära der Kartonzeichnung nicht mit Stumpf und Stiel ausrotten. Und wenn auch die größten Geister weltfernen Träumen nachjagten und kraft der Stärke ihres Geistes die Zeitgenossen zu Nachfolge und Beifall zwangen, so war ihr Sieg wohl ein glänzender, aber doch kein unbedingter und allgemeiner. Eine Unterströmung blieb immer bestehen. Ganz besonders in dem konservativen England, in dem der Faden der Tradition eigentlich niemals abgerissen, vielmehr das Gute der vergangenen Jahrhunderte für die Kultur des 19. gerettet wurde. Hier ist die Überlieferung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts das ganze 18. hindurch gepflegt worden. Und dies kam den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zugute. Damals blühten in der englischen Malerei Porträt, Genre, einfaches Existenzbild, Historienbild, Tierstück, Marine und Landschaft. Ganz besonders die Landschaft. Von ihr wollen wir erst im Beginn des nächsten Kapitels sprechen, weil sie der spezifisch modernen Kunst als Vorläuferin gedient hat, wie die englische Historien- und Genremalerei der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Malerei der ganzen Welt. Mit *Wilkie* (1785—1841) setzt die englische Genremalerei und damit die Genremalerei überhaupt ein. Seine Vorbilder waren Teniers und Brouwer, hinter denen er allerdings im Ton, in der Kraft der Auffassung, in der stofflichen Charakteristik, in der Raumillusion und in der Plastik der Figuren weit zurücksteht, wie er überhaupt auf die Technik, aufs rein Künstlerische weniger Wert legt, als auf das Ausspinnen des novellistischen Inhalts: er läßt aus einem dargestellten Moment auf eine reiche Vergangenheit schließen und eröffnet weite Perspektiven in die Zukunft. Wilkie hat einen geradezu bestimmenden Einfluß auf Deutschland ausgeübt, wo seine Bilder durch den Stich bekannt wurden. Auch die Düsseldorfer Genremaler, die wir bereits im zweiten Kapitel behandelt haben, hatten in Wilkie den Gründer ihres Spezialfaches zu verehren, dem sie mannig-

fache Anregung verdankten. Neben Wilkie ragt *Leslie* (1794—1859) als kongenialer Illustrator der Werke Shakespeares, Molières, Cervantes' sowie als wackerer Kolorist hervor, der besonders in seinem pikanten Bilde: Onkel Tobias und die Witwe Wadman (London, National-Gallery) fortlebt, ferner *William Etty*, ein tüchtiger Maler des unbekleideten Frauenkörpers, des „ruhmreichsten Werkes Gottes", *Haydon, Maclise* und mancher andere. Die größte Popularität hat *Edwin Landseer* (1802—73) errungen, welcher der ganzen Welt, ganz besonders aber doch seinen sportlustigen und tierliebenden Landsleuten zur Freude Schafe, Rehe, Hirsche, seltener Pferde, zumeist aber Hunde und immer wieder Hunde mit scharfer Beobachtung und in mannigfaltigster Haltung und Stellung dargestellt hat (Fig. 112). Eines charakterisiert Landseer vor allem, das ihm in den Augen der Künstler und Kenner ebenso geschadet, wie dem großen Publikum gegenüber genutzt hat: seine ganz eigene Art, die Tiere zu anthropomorphisieren. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus der interessanteste Künstler der ganzen Gruppe ist der aus Amerika gebürtige Nachfolger von Reynolds auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, *Benjamin West* (1738—1820), weil er im Jahre 1768 mit seinem „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec" zum erstenmal ein zeitgenössisches geschichtliches Ereignis (aus dem Jahre 1759) gemalt hat. Sein gleichfalls berühmter Nachfolger war *John Singleton Copley*.



Fig. 112 Hühnerhund und Affenpinscher von Landseer

Wie stark auch die rückwärts schauende Betrachtungsweise bei den Franzosen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ausgebildet sein mochte, unmöglich konnte sie die Geister eines Volkes ganz beherrschen, das in der Gegenwart in so hohem Maße selbst Geschichte machte. Schon David, das Haupt der klassizistischen Schule, hatte außer seinen Griechen und Römern den Kaiser Napoleon dargestellt, allerdings in echt klassizistischer Pose: auf Bergeshöhe, im Sturmgebraus und von wehendem, antikisierendem Mantel umwallt. Was Wunder daher, wenn sich unter Davids Schülern eine ganze große Gruppe von Soldatenmalern bildete, die sich bemühten, Persönlichkeiten und Ereignisse der kriegerischen Gegenwart, und zwar — soweit es einem Franzosen überhaupt und

einem Franzosen der klassizistischen Epoche im besonderen möglich — in vollkommener Schlichtheit und Natürlichkeit darzustellen. Der Baron *Gros* war der große Tragöde unter diesen Schlachtenmalern, er faßte den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit auf, schilderte alle Schrecken und Entsetzen, aber er war doch so sehr Franzose, Klassizist und Bonapartist, daß er von diesem düsteren Hintergrund den Kaiser sich wie eine junge, verklärte Licht- und Heldengestalt, wie einen wieder erstandenen Achill abheben ließ. Gros führt uns auf einem seiner berühmtesten Gemälde nach Jaffa, in den geheimnisvollen, wunderbaren Arkadenhof einer Moschee, der zum Pestlazarett umgewandelt ist. Soldaten in abgerissenen Uniformen, halb oder völlig entblößt, stehen, sitzen, liegen und winden sich in den furchtbarsten Schmerzen am Boden umher. Und in diese schreckliche Versammlung von Unglücklichen tritt der Kaiser mit seinem Gefolge im vollen Glanz funkelnder Uniformen, im vollen Glanz seiner Jugend und seiner gesunden, elastischen Glieder. Kühn legt er seine Hände in die Wunden der am schwersten Leidenden, während sich seine Adjutanten schaudernd Mund und Nase zuhalten, um sich vor grauenhaftem Pesthauch und drohender Ansteckung zu schützen. Welchen Eindruck mußte solcher Heldenmut, welchen Eindruck mußte aber auch die bildkünstlerische Wiedergabe solchen Heldenmutes auf die Franzosen vom Jahre 1804 ausüben! — *Charlet* versenkte sich in die Seele des einfachen Soldaten, des Gemeinen, des Troupiers. Aus ihr heraus suchte er die großen Ereignisse der kriegerischen Epoche zu begreifen. Jeder von diesen wetterharten, gebräunten, sehnigen, abenteuerlichen Bärenkerlen, die Charlet gemalt hat, trägt in seiner Brust das stolze Gefühl, für seine Person ein wichtiges Glied der gewaltigen Kette zu bilden, mit der die ganze Welt gefesselt darniederhält er, „der kleine Korporal“, der Kaiser, der wohl in grauem, schlichtem Mantel auf seinem historischen Schimmel miniaturartig im Hintergrunde des Bildes erscheint, dessen Vordergrund in ganzer großer Figur, in stolzer, fester, soldatischer und dennoch so echt französisch legerer Haltung der Grenadier der alten Garde einnimmt. Wie Charlet den einzelnen Soldaten, so schildert sein großer Schüler *Raffet* die Masse, die sich in die Unendlichkeit verlierende Heeressäule, und zugleich das feste Zusammengewachsensein der Truppenkörper, das E i n Schritt, E i n Wille, E i n Ziel. Sein bedeutendstes Bild ist eine glückliche Verbindung von angeschauter Wirklichkeit und



Fig. 113 Denkmal des Schlachtenmalers Raffet von Frémiet in einem der kleinen Louvre-Gärten zu Paris

Phantasie: die „Revue des morts". Als es galt, Raffet in dem einen der kleinen Louvre-Gärten ein Monument zu setzen, drängte sich dessen Schöpfer, dem Bildhauer Frémiet, die Vorstellung von dem Tambour der „Revue des morts" so übermächtig auf, daß er diesen an dem Denkmal zu neuem Leben in Stein erstehen ließ (Fig. 113). Unter den französischen Soldatenmalern wird ferner *Bellangé* gerühmt. Den höchsten Ruhm von diesen allen aber hat *Horace Vernet* (geb. 1789 zu Paris, gest. daselbst 1863) geerntet, nicht infolge künstlerischer Qualitäten, wohl aber durch seine Schnell- und Vielmalerei, durch die leichte Verständlichkeit und das stoffliche Interesse seiner Bilder.[1]) In dem Museumsausbau des schönen Versailler Schlosses, den der Bürgerkönig Louis Philipp Égalité „à toutes les gloires de la France" errichten, in dem aber die ausgleichende Gerechtigkeit des Schicksals mit treffender Ironie als letzte gloire de la France die Proklamation des roi Guillaume de Prusse zum empereur d'Allemagne geschehen ließ, starren die Wände von ellenlangen Leinwanden, auf denen Vernet mit manch anderem, ebensowenig hervorragendem Kollegen die französische Kriegsgeschichte bis aufs 19. Jahrhundert herab und mit besonderer Betonung der in diesem letzteren vollführten napoleonischen Waffentaten geschildert hat. Diesen Kriegsbildern geht völlig der natürliche Schrecken des Krieges ab. Die im Schlachtgewühl dargestellten Soldaten sehen aus, wie wenn sie im Zirkus eine Pantomime aufführten, wie wenn ihre Köpfe nur zum Schein verbunden und die Ströme Blutes, die ihren Wunden entquellen, nur angemalt wären. Es ist eine Geschichtsmalerei von vollendeter äußerlicher Treue der Uniformen, des Sattelzeuges, der Formationen, der Porträtköpfe und des Terrains, aber ohne alle große Auffassung, ohne Wucht und Leidenschaft, ohne den Geist der Geschichte, dazu in einer zwar staunenswert fixen, aber trockenen Technik, ohne koloristisches Feingefühl, ohne Plastik, mit geringer Raumillusion ausgeführt. Am klarsten tritt diese ganze Richtung in der durch den Stich allgemein bekannt gewordenen Einnahme der Smalah, des Lagers Abdel-Kaders zutage, einem Breitbilde von ungeheurer Ausdehnung (21 m breit und 5 m hoch), das aber in eine Unzahl von äußerlich aneinandergereihten Episoden zerfällt. Nichts charakterisiert Horace Vernet besser als die Karikatur, welche ihn an einer Riesenleinwand im Galopp vorbeisprengend und sie dabei bemalend vorstellt. Dabei hat es dieser Schnellmaler nicht nur verstanden, beim einfachen Manne wie beim gekrönten Haupte, bei Offizieren wie bei Soldaten, die er in Generalsuniform (!) auf ihren Märschen zu begleiten pflegte, Anerkennung, ja Bewunderung wachzurufen, sondern er hat auch fortgezeugt diesseits wie jenseits des Rheins, bis auf den bekannten Berliner Akademiedirektor, bis auf Anton von Werner herab.

Horace Vernets Zeitgenossen unter den deutschen Soldatenmalern waren schlichter, einfacher, anspruchsloser als er, aber gewiß ebenso tüchtige Maler. Die fortwährenden Durchzüge französischer, russischer, preußischer, bayerischer und anderer Truppen durch Deutschland im Anfang des soldatischen 19. Jahrhunderts mußten als bunte, anregende, abwechslungsreiche Unterbrechung der grauen Alltäglichkeit auf alle jene von Einfluß sein, denen die Gabe verliehen war, die vorübergehenden Bilder des Lebens mit Stift und Pinsel festzuhalten. So hat es uns der ehemalige Nördlinger Konditorlehrling und spätere hochangesehene Münchener Soldaten-, Pferde- und Schlachtenmaler *Albrecht Adam* (1786—1862) in seiner kunst-, wie kulturgeschichtlich gleich interessanten Selbstbiographie[2]) erzählt. Wie die französischen Schlachtenmaler, ja in noch höherem Maße als diese, haben die deutschen Schlachten-, Pferde-, Volks- und Genremaler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der allein hochangesehenen, gleichsam

[1]) *C. Blanc*, Une famille d'artistes. Les trois Vernet: Joseph, Charles, Horace. Paris.
[2]) Hrsg. von Hyacinth Holland. Stuttgart 1886.

offiziellen, auf rein zeichnerischer Grundlage beruhenden Gedankenkunst einer schlichten Wiedergabe der Natur und des Lebens unter Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts und mit bescheidenen koloristischen Absichten das Wort geredet. Albrecht Adam ist aber der Stammvater einer bis auf die Gegenwart herabreichenden Künstlerfamilie, in der sich mit der künstlerischen Tradition auch die Vorliebe für die von Adam kultivierten Fächer forterbte, nur daß sich dem Geiste der Zeit entsprechend bei entwickelterer Technik eine engere Spezialisierung bei den einzelnen Familienmitgliedern gleichsam von selbst ergab. Neben Albrecht Adam ist für das damalige München noch der künstlerisch unbedeutendere *Peter Hess* bemerkenswert, im Gegensatz zu seinem Bruder *Heinrich Hess*, dem Heiligenmaler, als Griechen-Heß anzusprechen, weil er die Geschichte des Griechenkönigs Otto aus dem Wittelsbacher Hause mit großer kostümlicher, szenischer, landschaftlicher und bildnisartiger Treue durch umfangreiche Bilder in der Art von kolorierten Bilderbogen festgehalten hat. Ferner ist in diesem Zusammenhange der Landschafter *Heinrich Bürkel* und Architekturmaler *Domeniko Quaglio* zu nennen. In Nürnberg besaßen die Heß und Adam einen tüchtigen malenden, zeichnenden und radierenden Genossen in *Johann Adam Klein*, der aber neben und mit seinen Pferden keine Soldaten, sondern Brauer und Bauern fein säuberlich und gewissenhaft abgemalt hat. In Berlin aber finden wir Albrecht Adams Abbild in *Franz Krüger* [1]), dem „Pferdekrüger" wieder, der uns neben richtig beobachteten Pferden und Reitern das vormärzliche, im Verhältnis zur heutigen Reichshauptstadt so urgemütliche Berlin mit seinen damals gerade entstandenen und entstehenden guten klassizistischen Bauten und Bildwerken, mit seinen Prinzen, Generalen und Diplomaten, mit seiner ganzen geistigen Elite — die Damen von entzückender Anmut — in Bild und Zeichnung festhielt und so ein wichtiges Mittelglied zwischen dem bedeutenden Berliner Schilderer zeitgenössischen Lebens im 18. Jahrhundert, Chodowiecki, und dem noch größeren Darsteller des gleichen Gegenstandes im 19. Jahrhundert, Adolph Menzel, bildete. Merkwürdigerweise haben die Befreiungskriege wohl in der Berliner Baukunst und Bildnerei einen großen steinernen Widerhall hervorgerufen, die Berliner Malerei aber, die damals überhaupt eine kümmerliche Pflanze war, nicht wesentlich beeinflußt. Anders in Österreich. Auch hier hat das Volk einen Befreiungskampf gekämpft, der aber, weil er unglücklich ausging, über dem glücklicheren preußischen ungerechterweise ganz vergessen zu werden pflegt, obgleich der Funken der Freiheits- und Vaterlandsliebe zuerst in Österreich zu glühen begann! — Dieser österreichische Befreiungskampf nun hat die sympathischen vaterländischen Bilder *Peter Kraffts* (1780—1856) ins Leben gerufen, der sich darin als würdiger Vorläufer Defreggers erweist. [2]) Auch der Wiener Genremaler *Danhauser* sei an dieser Stelle genannt. Das bedeutendste Talent innerhalb der ganzen Gruppe aber war wohl der Wiener Porträtist, Landschafter und Genremaler *Georg Ferdinand Waldmüller* (1793—1865).

Frankreich

Die eigentliche große neue koloristisch-realistische Bewegung setzt zuerst und sehr kräftig in der französischen Malerei ein. Hier verbindet sie sich anfangs mit vielen Elementen, die einen Teil vom Wesen der deutschen Romantik ausmachen. Der französische Romantismus ist eine Reaktion gegen den französischen, wie die deutsche Romantik eine Reaktion gegen den deutschen Klassizismus. Franzosen wie Deutsche wollen neben dem Verstand das Gemüt und

[1]) Hans Mackowski in „Das Museum".

[2]) Zur Kunstgesch. Österreichs vgl. Gesch. der modernen Kunst Bd. II und III: Österreich von Ludwig Hevesi. Leipzig, E. A. Seemann, 1903.

das Herz, Empfindung und Leidenschaft sprechen lassen, statt fremder und antiker nationale und mittelalterliche Stoffe wählen. Während aber die deutschen Romantiker mit den Klassizisten über dem dargestellten Gegenstand die Form, über Form, Zeichnung und Aufbau die Farbe gänzlich vernachlässigen, sind die französischen Romantisten im direkten Gegensatz dazu als wahrhaft *bildende* Künstler zu betrachten, sind sie von einem Feuereifer für die Farbe, von einer wahren Farbensehnsucht erfüllt. Sie bringen ihr künstlerisches Ideal auch in ihrer farbenfreudigen Kleidung zum Ausdruck. Eine rote Weste vor allem ist ihr gemeinsames Abzeichen und bedeutet nicht, daß sie der roten Demokratie, sondern daß sie lauter Farbenpracht zujubeln. Rubens ist ihr gemeinsames künstlerisches Ideal. *Théodore Géricault* (geb. 1791 in Rouen, gest. bereits im Jahre 1824 in Paris) steht am Anfang dieser Bewegung. Selbst ein leidenschaftlicher Reiter, setzt er mit Reiterbildern ein, mit Bildern, die er nicht wie die David und Ingres nach antiken Reliefs und dem Leben mühsam zusammenkomponiert, sondern ausschließlich aus dem Leben gegriffen hatte. Man muß Davids Napoleon mit Géricaults Offizier der Jäger zu Pferd vergleichen (Fig. 114), um sich über den Unterschied zwischen französischem Klassizismus und Romantismus klar zu werden. Dort ein posierender Theaterheld auf einem Zirkusgaul, hier ein feuriger Mann auf feurigem Rosse. Allerdings steckt ja für unsere gegenwärtige Auffassung auch in Géricaults Reiter noch ein gut Stück Pose und Theater, aber man muß dies einerseits dem pathetischen Franzosen zugute halten und andererseits Géricaults Bild nur am Maßstab des Davidschen messen. Dann erscheint es uns als von echter Leidenschaft erfüllt. Der Jägeroffizier war vom Jahre 1812; 1814 erschien der verwundete Kürassier, der sein Pferd aus dem Gefecht führt und dabei zurückschaut nach der Schlacht. Zum Glanz dieses Bildes trägt allerdings die prachtvolle französische Kürassieruniform wesentlich bei, die in dem stählernen Helm mit dem Roßschweif gipfelt. Der wehende Mantel enthält noch eine Reminiszenz an Davids Klassizismus, aber sonst ist auch hier alles Licht und Farbe und vor allem Bewegung. Mit der kriegerischen Tracht und dem feurigen Schlachtroß kontrastiert in ganz eigenartiger, echt französisch sentimentaler, echt romantischer Weise — der Verwundete! — Neben diesen bewegten Soldaten- und Pferdebildern hat Géricault auch Soldaten- und Pferdeporträts, letztere in voller Ruhe mit deutlichem Herausarbeiten der Rasse: das türkische, das spanische Pferd usw., erstere von einer merkwürdig kraftvollen großen Auffassung und von hinreißender Augenblicklichkeit gemalt. So hängt im Louvre ein geradezu groß-



Fig. 114 Der „chasseur à cheval“ von Géricault

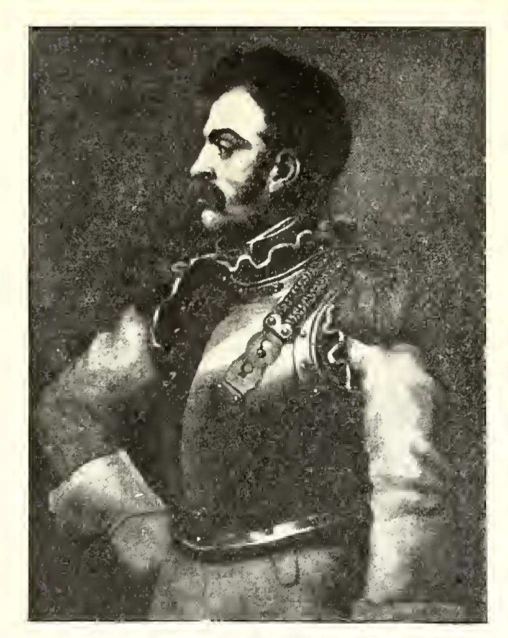


Fig. 115 Der „Carabinier“ von Géricault im Louvre zu Paris

artiges Brustbild eines Karabiniers (Fig. 115). Aber seinen Weltruhm sollte Géricault mit einem ganz anders gearteten Gegenstande erringen, mit dem Floß der Medusa (Fig. 116). Am 2. Juli 1816 erlitt die Fregatte Medusa Schiffbruch. Auf ein in aller Hast zusammengezimmertes Notfloß flüchteten sich von 400 Passagieren nur 59, und diese schmolzen unter dem Einfluß von Entbehrungen, Durst, Hunger und Verzweiflung bis auf 15 herunter, ehe sie von dem Schiff Argus gerettet wurden. Géricault hat nun den Augenblick gewählt, in dem die Unglücklichen des Schiffes, das ihnen Rettung bringen sollte, ansichtig werden. Einige von ihnen erblicken es nicht mehr, sie sind schon hinübergegangen, andere vermag nichts mehr aus ihrer Verzweiflung aufzurütteln, aber die meisten hat ein wahrer Hoffnungsrausch erfaßt. Einer spricht zum anderen, viele stürzen nach der dem Schiff zugekehrten Seite ihres Floßes, einige springen auf ein Faß und wehen mit Tüchern. Der Dramatiker und Kolorist Géricault hat nun den Kampf zwischen Hoffnung und Verzweiflung in einem wilden Widerstreit einander widerstrebender



Fig. 116 Das Floss der Medusa von Géricault im Louvre zu Paris

Linien, in einem Kampf zwischen Hell und Dunkel mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Menschen und Segel, Himmel und Meer bilden ein von dramatischem Leben erfülltes Ganzes. Merkwürdig, daß das feindliche Element des Meeres eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle in der Ökonomie des Kunstwerkes spielt! — In den Akten steckt noch ein Stück Klassizismus, aber im ganzen welch Gegensatz dazu, welch Gegensatz in diesem Géricault zu seinem Vorgänger David, zu seinem Zeitgenossen Ingres! — Wenn diese ein Bild konzipiert hatten und ausführen wollten, gingen sie ins Museum, studierten Gemmen und Reliefs. Géricault ließ sich von dem geretteten Schiffszimmermann das Modell zu seinem Floß bauen. Er ging ins Krankenhaus, in die Anatomie und in die Morgue, studierte nach Kranken, Sterbenden und Toten. Was Wunder daher, daß sein Gemälde, das in den Jahren 1818 und 1819 gemalt wurde, eine ungeheure Erregung hervorrief, einen Sturm der Entrüstung bei den Alten, einen ebensolchen der Begeisterung bei den Jungen! — Das Notfloß der Medusa war die erste große Tat des erwachenden französischen Romantismus, zugleich aber auch das erste der für das 19. Jahrhundert so eminent charakteristischen Sensationsbilder, welche sich mit ihrem grausigen Inhalt nicht nur an künstlerisch empfängliche Sinne, nicht nur an Kopf und Herz, sondern auch an die Nerven wenden. Das Grausige der Szene erreicht seinen Höhepunkt in dem völlig entblößten Toten, der links auf dem Floße lang ausgestreckt liegt und dessen Füße mit Lumpen umwickelt sind. In dieser Gestalt hat Géricault sich selbst dargestellt. Es läßt dies auf eine düstere Gemütsart des jungen Künstlers schließen. Ahnte er sein frühes Ende? — Im Jahre 1820 war Géricault in England, wo der Künstler wie der Pferdeliebhaber gleich reiche Anregung empfing, aus der sein berühmtes „Rennen in Epsom" hervorging (Fig. 117). Unendlich oft nachgebildet und nachgeahmt, ist dieses Gemälde, ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Sportbild, kunstgeschichtlich interessant als erstes, wahrhaft bedeutendes französisches Werk des 19. Jahrhunderts aus dem zeitgenössischen alltäglichen Leben. Seine Leidenschaft für Roß und Reiten aber mußte Géricault mit langem Siechtum und frühem Tode bezahlen. Ein Sturz auf einem Spazierritt zog ihm bald nach seiner Heimkehr aus England ein Rückenmarksleiden zu, von dem ihn erst nach Jahren der Tod erlöste.

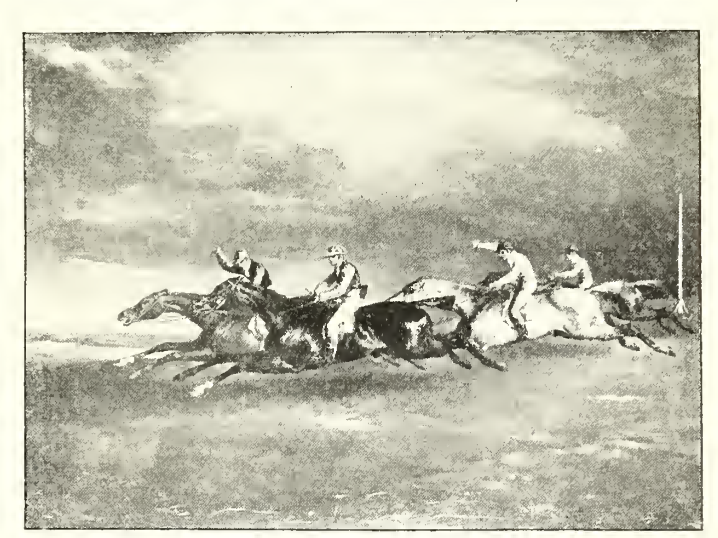


Fig. 117 Das Rennen in Epsom von Géricault

Géricaults gewaltsam verkürzte Lebensarbeit ward durch einen anderen Feuergeist wieder aufgenommen. *Eugène Delacroix* (geb. 1795 in Charenton, gest. Paris 1863)[1]) hat das Ziel erreicht, nach dem jener gestrebt hatte. Es

[1]) Tourneux, Eugène Delacroix. Paris 1902.

lag dies sicherlich großenteils daran, daß ihm ein längeres Leben beschert war. Nach allgemeiner Annahme, der wir uns allerdings nicht anzuschließen vermögen, soll er aber auch der noch genialere Künstler gewesen sein. Delacroix war nicht, wie Géricault, eine feine schlanke Reitererscheinung sondern ein Mann von kleiner Statur, auf dessen schwächlichem Körper ein mächtiges Haupt thronte, von langem Haar umwallt, das Antlitz von geistiger Arbeit tief durchfurcht. Delacroix muß ein hochgebildeter Mensch gewesen sein, von den mannigfaltigsten künstlerischen, musikalischen und literarischen Interessen, wohlgelitten in den ersten Pariser Salons, in denen der ésprit gaulois gepflegt wurde, und dabei von unausgesetztem geistigen und künstlerischen Ringen erfüllt. Man braucht nur in seinen



Fig. 118 Dante und Virgil, über den Acheron fahrend Von Eugène Delacroix Paris, Louvre

Aufzeichnungen[1]) zu blättern, um vor dem Reichtum seines Innenlebens zu staunen. Höchst interessant und lehrreich, wenn auch, wie immer bei Künstlern, stark subjektiv gefärbt sind die Urteile, die er über Maler seiner und anderer Richtungen, über die Géricault, Ingres und Millet fällt. Géricault hatte seinen Hauptschlager mit dem Notfloß vollführt, Delacroix, Géricaults Freund und Bewunderer, hatte zu dessen Figuren auch Modell gesessen. Ihn haben wir in dem brütend dasitzenden Manne (Fig. 116) zu erblicken, der seinen toten Genossen — Géricault — im Arme hält. Delacroix übernahm von Géricault das Motiv des von den Wellen geschaukelten Fahrzeuges und erzielte seinen ersten Triumph mit der Dantebarke (Fig. 118). Dante mit einer roten Kapuze auf dem Haupt und Virgil in rotem Gewande stehen

[1]) *Eugène Delacroix*, „Mein Tagebuch". (Auszug in deutscher Bearbeitung von Erich Hancke.) Berlin, Cassirer, 1903.

in einer Barke, von Phlegyas über den Acheron gesetzt. Die nackten Gestalten der Verdammten hängen sich, klammern sich, beißen sich mit den Zähnen am Rand der Barke fest. Dante hebt entsetzt die Rechte empor, Virgil ist über menschliche Gemütsbewegungen erhaben. Also wieder wie bei Géricault Wasser und Mensch, Verzweiflung und sprechende Geste. Aber der Gegenstand ist nicht dem zeitgenössischen Leben, sondern einem Dichterwerk entnommen. Die Auffassung ist nicht so kräftig, das Helldunkel nicht Hauptträger der Stimmung, sondern die bunte lebendige Farbe, die Konturen sind zerflossen. Im „Gemetzel zu Chios", einem Gegenstand aus dem griechisch-türkischen Kriege, wird auch der regelmäßige Aufbau der Dantebarke noch darangegeben und ausschließlich mit koloristischen und dramatischen Mitteln gewirtschaftet. Tote und Verzweifelte beider Geschlechter, aller Altersstufen liegen und kauern am Boden umher. Mit der Verzweiflung und gar mit der Todesstarrheit kontrastiert eigentümlich die farbenprächtige griechische Nationaltracht. Ein türkischer Reiter hat ein junges, schönes, nacktes Weib an seines Rosses Schweif gebunden und schleift die Griechin, die Verkörperung des geknechteten Griechenvolkes am Boden einher. Aber seine größte Wirkung erreicht Delacroix mit dem „28. Juli 1830", mit der „Freiheit, welche das Volk anführt" (Fig. 119). Die Freiheit, ein Weib, jung, schön, halbenthüllt, mit einem Stich ins sinnlich Berückende, eine phrygische Mütze auf dem Haupt, in der Linken eine Flinte haltend, mit der Rechten die Trikolore entfaltend, begeistert das Volk zum Kampf auf den Barrikaden. Ihr zur Seite schwingt ein Knabe, von jugendlicher Begeisterung voll, seine Pistolen; ein Bürger von ausgereifter Manneskraft umfaßt krampfhaft sein Gewehr. Es steckt eine hinreißende Kraft in dem Bilde. Man möchte meinen, die Marseillaise heraustönen zu hören. Und die Auffassung ist echt französisch! — Sehr interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit der Revolutionsdarstellung von unserem deutschen Künstler Alfred Rethel (vgl. Fig. 119 mit Fig. 101). Allerdings hier handelt es sich um einen Holzschnitt, dort um ein Ölgemälde. Dementsprechend beruht die Wirkung hier auf markigen gewaltigen Umrißlinien, dort auf leuchtenden Farben und kräftigem Helldunkel. Ferner ist Delacroix' Geschichtsauffassung revolutionär, diejenige Rethels reaktionär. Dort ist es die Freiheit, hier der Tod, welcher das Volk auf die Barrikaden hetzt. Dort wird das Volk siegen, hier wird es besiegt. Jedes von den beiden Werken hat nach Idee und Auffassung seine Qualitäten für sich. Aber, alles in allem genommen, erscheint uns doch unseres deutschen Landsmannes Darstellung von größerer dramatischer Wucht und von stärkerer künstlerischer Potenz. — In seinem Hamlet mit dem Totengräber zeigt Delacroix die seit Géricault herrschende Hinneigung zum Grausigen und Ent-



Fig. 119 Der 28. Juli 1830 Die Freiheit als Führerin des Volkes Von Delacroix Paris, Louvre

setzlichen in vergeistigter und vertiefter Weise. Er versenkte sich gern in die Welt der Dichter und wurde besonders von solchen Stellen, Szenen und Gedankengängen bewegt und zum künstlerischen Schaffen angeregt, die seinem an sich düsteren Gemüt willkommene Nahrung boten. So hier (Fig. 120). Delacroix hat sich in die betreffende Szene (5. Aufzug, 1. Auftritt) ganz vortrefflich hineingelebt und läßt seine Schauspieler dementsprechend in den ausdrucksvollsten Gesten agieren. Der Totengräber reicht dem erschauernden Hamlet einen Schädel aus dem Grabe, und man meint, ihn dazu sprechen zu hören: „Dieser Schädel war Yoriks Schädel, des Königs Spaßmacher.“ Wie Shakespeare, so hat Delacroix Scott, Byron, Goethe und Dante illustriert. Man denke, was das bedeutet für einen Franzosen! — Delacroix illustrierte die Dichter nicht im landläufigen Sinne, sondern er schuf in ihrem Geiste das Gelesene mit den Mitteln seiner Kunst von neuem. Jede Szene, die er gelesen und die ihm Eindruck gemacht hatte, stand sofort in Form, Farbe, Bewegung und Komposition klar und deutlich vor seinem beweglichen Geiste. Delacroix malte seine Bilder, bevor er sie zeichnete. Hatte er die allgemeinsten Umrisse festgesetzt, so ging er daran, die großen Farbenflächen anzulegen, wobei er zur Erhöhung eines farbenmächtigen Eindruckes nicht davor zurückschreckte, Komplementärfarben direkt nebeneinander zu setzen: Rot neben Grün, Blau neben Orange. Erst nachdem die Farbenflächen im ganzen feststanden, ging Delacroix an die Zeichnung der Einzelheiten. Daraus resultiert der außerordentlich malerische Eindruck seiner Bilder. Neben dem Staffeleibild pflegte er auch die monumentale Wandmalerei. Auf Veranlassung seines Freundes Thiers wurde ihm im Jahre 1835 die Ausmalung der Deputiertenkammer im Palais Bourbon übertragen. Den Gipfelpunkt seiner Entwickung erreichte er im Orient. Hierher war er als Reisebegleiter einer Gesandtschaft gelangt, die Louis Philipp an Kaiser Muley Abderrhaman schickte. Der Orient wurde überhaupt für die französischen Romantisten, was Rom für die Klassizisten und Nazarener gewesen war. Weiber, Rosse, Kostüme, die Noblesse in Haltung und Bewegung, Licht, Sonne und Farbe und immer wieder die Farbe, das war's, was die französischen Romantisten am Orient bewunderten.

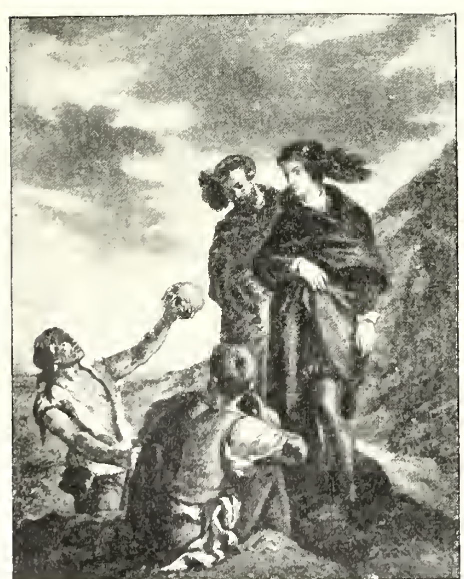


Fig. 120 Hamlet und der Totengräber von Delacroix

Delacroix kam es übrigens nicht so sehr auf die Wiedergabe des Orients an sich an, als daß er dem Orient Züge entlehnte, die zur Offenbarung und Aussprache seines urpersönlichen künstlerischen Wesens dienten. Wie sehr auch er noch in den Anschauungen des Klassizismus, gegen den er als Reformator auftrat, befangen war, beweisen gerade seine Briefe aus dem Orient. Nichts Höheres weiß er zum Lobe der Morgenländer anzuführen, als daß er in ihnen „wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden“. Und so greift denn auch Delacroix gelegentlich antike Stoffe auf, aber er läßt sich dabei nicht durch Marmorstatuen, sondern durch Menschen von Fleisch und Blut begeistern. Endlich hat Delacroix auch religiöse Themen gemalt, soweit sie dramatisch und leidenschaftlich waren. Delacroix malte Bewegung und Leidenschaft unter jeglicher

Gestalt, gleichviel, ob er sie in der Bibel, bei den Dichtern oder im wirklichen Leben — gleichviel, ob er sie bei liebenden oder kämpfenden Menschen, bei wilden Tieren oder endlich bei den Elementen fand. Jeden Morgen zeichnete er, bevor er an seine Arbeit ging, einen Arm, eine Hand, ein Stück Draperie nach Rubens, aber die robuste Gesundheit dieses Altmeisters ging dem Epigonen gänzlich ab. Er war ein kränklicher Melancholiker, dem seine künstlerische Tätigkeit nur eine vorübergehende Zerstreuung und Betäubung brachte, der aber unausgesetzt über den Abgrund des menschlichen Daseins nachgrübelte. Dazu kam die Verkennung der Welt, denn dieser große Künstler ist zeitlebens ein verkanntes Genie geblieben, das erst nach seinem Tode allgemeine Anerkennung finden sollte.

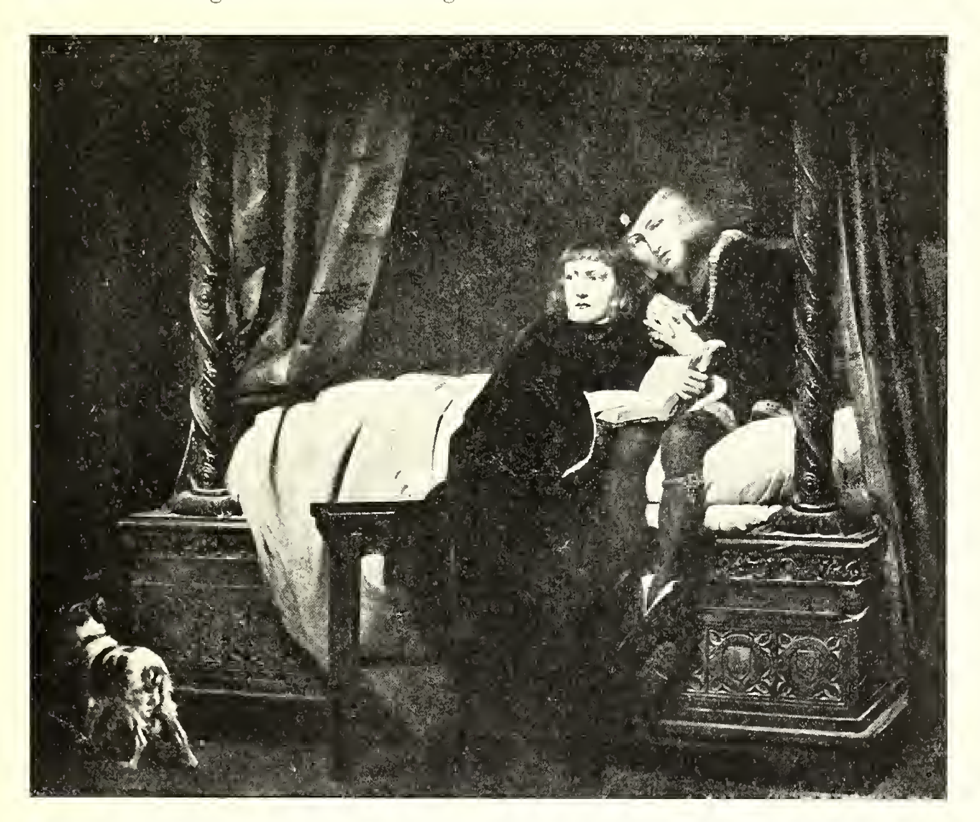


Fig. 121 Die Kinder Eduards IV. von Paul Delaroche Paris, Louvre (Zu Seite 167)

Gerade das entgegengesetzte Schicksal ward *Paul Delaroche* (1797—1856) zuteil: laute Bewunderung im Leben, scharfe Kritik nach dem Tode. Zu seiner großen Volkstümlichkeit haben die Kupferstecher wesentlich beigetragen, die nach ihm arbeiteten. Getragen von der Gunst und dem Beifall aller Parteien, suchte er Geschichte vorzutragen. „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Aber dieser seiner stolzen Sprache entspricht Delaroches Schaffen nicht ganz. Der Deutsche Kaulbach war wirklich ein Geschichtsphilosoph, der

das Fazit aus den historischen Ereignissen zu ziehen, in die Darstellung großer Begebenheiten gleichsam ihre Ursachen und die Perspektive auf ihre Folgen hineinzumalen wußte. Paul Delaroche dagegen beginnt die lange Reihe derjenigen Historienmaler, denen *West* als Vorläufer gedient hatte, und die in der Vorführung furchtbarer Ereignisse, in „gemalten Unglücksfällen“, in Mord und Totschlag schwelgten. Dabei war seine Arbeitsweise eine etwas pedantische. Wenn der hochgebildete, tief empfindende Delacroix bei der Lektüre eines Dichterwerkes auf Situationen stieß, die seinem melancholischen Naturell entsprachen, so standen diese sofort mit voller plastischer Anschaulichkeit nach Form, Farbe und Beleuchtung vor seinem inneren Auge. Bei Delaroche dagegen folgte auf einen ersten Entwurf eine ausgeführte Skizze in Wasserfarben, auf diese ein Studium von Gruppierung, Haltung und Beleuchtung — wie bei Tintoretto — an kleinen Wachsfiguren, endlich ward erst das eigentliche Ölgemälde begonnen.

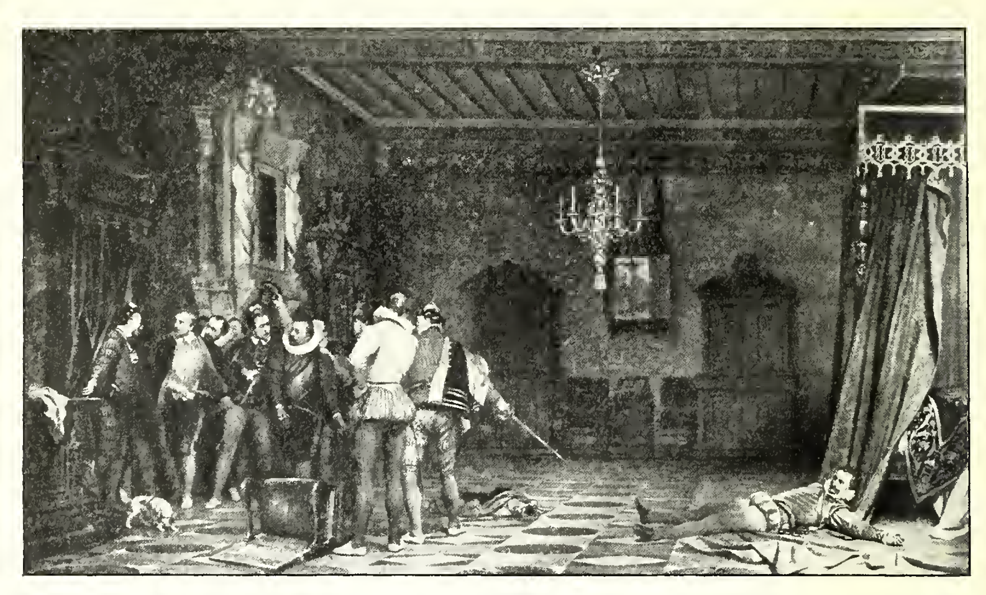


Fig. 122 Guises Ermordung von Delaroche
(Nach Photographie Braun & Co.)

Ein vorherrschend dumpfer Farbenton entsprach den dargestellten Gegenständen wie der düsteren Gemütsart des Künstlers. Um seine Gemälde historisch echt erscheinen zu lassen, stattete er sie in bezug auf Kostüm und Mobiliar genau so aus, wie es zur dargestellten Handlung paßte. Auf diese Weise ist Delaroche zum ersten der für das 19. Jahrhundert so eminent charakteristischen Accessoire-Maler geworden, die ihren Bildern dadurch besondere Reize zu verleihen wußten, daß sie kunstgewerbliche Gegenstände und Kostüme vergangener geschmackvollerer Jahrhunderte, oft an sich schon hohe Kunstwerke, auf ihren Bildern wiedergaben. Delaroche ist also der Erfinder dessen, was man gegenwärtig auf der Bühne und in übertragenem Sinne auch in der bildenden Kunst als „Meiningerei“ zu brandmarken pflegt. Er ließ seine Modelle, ehe er sie in den alten Prachtkostümen malte, diese tagelang tragen, damit sie sich darin frei und ungezwungen bewegen könnten. Eines muß man Paul Delaroche auch heute noch — trotz Muther — zuerkennen: er hat es in unnachahmlicher Weise verstanden, Stimmung zu machen. Ganz besonders glücklich wußte er den fruchtbarsten Moment vor

oder nach der Katastrophe zu treffen. So malte er Mazarin auf dem Totenbett, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards IV. vor ihrem Tode (Louvre, Fig. 121). Die Kinder, eng aneinander geschmiegt, haben sich mit ihrem Buche getröstet. Plötzlich schlägt das Hündchen an. Man meint, es bellen zu hören. Man meint, bereits dröhnende Schritte aus der tiefen Finsternis zu vernehmen.



Fig. 123. Falkenjagd in Afrika von Eugène Fromentin Paris, Louvre (Zu Seite 169)

Das eine Kind unterbricht lauschend die Lektüre. Der Beschauer aber fühlt es: hier ist ein schreckliches Schicksal im Heranschreiten begriffen! — Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Salon 1835, Fig. 122) gilt als Delaroches Meisterwerk. Hier wirkt der Kontrast zwischen der festlichen Zimmerausstattung und dem Toten; der Kontrast zwischen der sich zusammendrängenden und lebhaft bewegenden Gruppe von Lebenden und dem einsam daliegenden erstarrten Toten;

die starke Cäsur dazwischen, in welche der Kronleuchter schwer herabhängt und auf welche die Degenspitze zugekehrt ist; die vortreffliche Übereinstimmung der kräftigen Helldunkelgegensätze mit dem ganzen Stimmungsgehalt des Bildes. Außer den rein historischen Gemälden malte Delaroche auch solche historisch-allegorischen Inhaltes. In dem Saale der Ecole des beaux-arts, in welchem die jährliche Preisverteilung stattfindet, hatte er eine Verherrlichung der Kunst, ihrer größten Epochen und ihrer bedeutendsten Repräsentanten darzustellen. Es ist charakteristisch, daß sich die Hauptvertreter der Malerei um Rubens als Mittelpunkt scharen. Zu seinen Seiten Van Dyck und Rembrandt, weiter entfernt Tizian und Giorgione. Also lauter Koloristen und in ihrer Mitte Rubens. Man sieht, nach welchen Zielen Künstler vom Schlage des Delaroche jagten. Für die

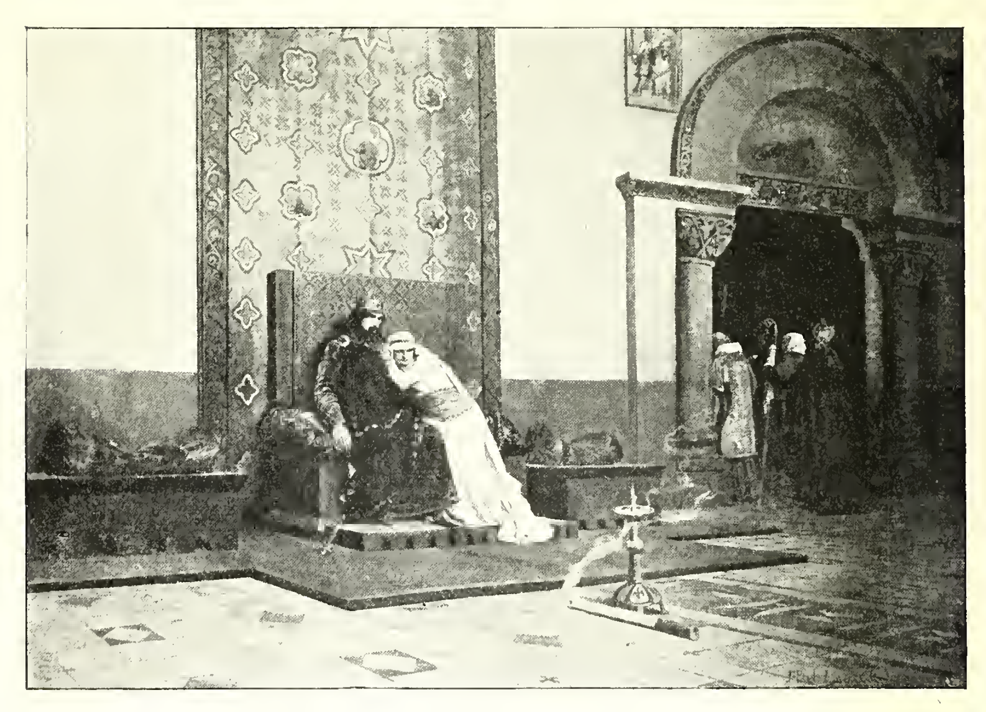


Fig. 124 Exkommunikation Robert des Frommen von Jean Paul Laurens

Klassizisten wie für die Nazarener hatte Raffael im Mittelpunkt der Bewunderung gestanden, für die Deutschromantiker Dürer; die Renaissancisten, Realisten und Koloristen verehrten in Rubens ihren Gott. So schwankt die Wertschätzung der alten Meister und richtet sich nach den Idealen jeder einzelnen Epoche. Je mehr diesen Idealen der Einzelne unter den alten Meistern entspricht, um so mehr gilt er. Es läßt sich nun nicht leugnen, daß sich auf Delaroches großem allegorischen Gemälde die einzelnen Figuren frei und ungezwungen benehmen, aber die ganze Zusammenstellung ist von Zwang und Pose nicht freizusprechen. Gerühmt wird die Beleuchtung, welche so gehalten ist, als ob sie auf alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales herabfiele. — Der Tod seiner schönen, liebenswürdigen Frau vertiefte die natürliche Melancholie des Künstlers, so daß er sich im Alter religiöser Malerei hingab. Im Leiden Christi suchte er sein eigenes zu vergessen. Doch entsagte er der Geschichtsmalerei nicht ganz, nur daß er nicht mehr

so weit zurückgriff, sondern Ereignisse aus der Revolutions- und Napoleonischen Zeit, aber auch diese im Geiste seiner früheren Gemälde malte: der Nationalheros der Franzosen, Napoleon, stand nicht als Triumphator vor seinem inneren Schauen, sondern als der zerschmetterte Mann, welcher in Fontainebleau die Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris erhält (Leipzig, Museum).

Ausser Delacroix begeisterten sich am Orient *Decamps*, *Marilhat* und *Fromentin* (Fig. 123), der vortreffliche Pferdemaler und ausgezeichnete Verfasser des sehr lesenswerten Buches „Les maîtres d'autrefois". Man erkennt aus diesem Buche wie aus Delacroix' Schriftstellerei, welch fein gebildete Männer die französischen Maler jener Generation waren.



Fig. 125 Kaiser und Papst von Jean Paul Laurens
(Nach Photographie Braun & Co.)

Delaroches Auffassung von der Malerei aber, oder vielleicht richtiger ausgedrückt: diejenige Auffassung von der Malerei, welche in Delaroche ihren ersten hervorragenden Vertreter fand, eroberte die ganze Welt. In Frankreich malte *Nicolas Robert-Fleury* (1797—1890), ein tüchtiger Kolorist von dramatischer Begabung und ausgesprochenem Charakterisierungsvermögen das buntbewegte Leben des Mittelalters: Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen, die Bartholomäusnacht (1823) und das Religionsgespräch von Poissy (1840, Paris, Luxembourg). *Laurens* erwies sich als ein ausgezeichneter Stimmungsmacher und verstand es besonders, die Wirkung des gemalten Raumes und der gemalten Prachtarchitektur der beabsichtigten Stimmung dienstbar zu machen, gleichviel ob er aus ferner Vergangenheit schöpfte oder sich zeitlich näher liegenden Ereignissen zuwandte (Fig. 124 u. 125). *Regnault* schuf in seiner Riesenleinwand des maurischen Henkers, der sich nach geschehener Tat gleichgültig das Schwert abwischt, während das

Haupt seines Opfers die Stufen herunterkollert und sie mit Blut besudelt, eine Szene aus dem orientalischen Leben nach, vor welcher den modernen Beschauer mehr Abscheu als Grausen erfaßt, denn um uns mit Grausen zu erfüllen, dazu genügt denn doch Regnaults stoffliche Charakteristik nicht mehr! — Dagegen übertraf derselbe Regnault mit seinem glänzenden Reiterbild — das den General Prym auf einem langschweifigen Rappen zeigt, den er mit einem Ruck pariert, — Géricault an Natürlichkeit ebensosehr, wie dieser einst David übertroffen hatte (vgl. Fig. 126 mit Fig. 114 und 13).



Fig. 126 Der General Prym — von Regnault im Louvre zu Paris

Cabanel, der Maler orientalischer Weiber, ferner die Aktmaler *Bouguereau, Henner, Baudry*, *Chaplin* und der Schöpfer der berühmten Wahrheit, *Lefebvre*, namentlich aber *Thomas Couture* (1815—1879) repräsentieren die sinnlich schwüle Atmosphäre, die zur Zeit des dritten Napoleon für ganz Paris charakteristisch war. Von den Aktmalern erscheint uns Baudry als der bedeutendste. Auf seinem viel reproduzierten Bilde „Perle und Woge" (Fig. 127) ist der Akt herrlich gezeichnet und gemalt, berückend schön in dem wunderbaren Linienfluß. Hier ist der Körper des Weibes nicht mehr wie von den Klassizisten in Anlehnung und im Wetteifer mit den Statuen der Antike dargestellt, sondern die Schönheit einzig und allein aus der Natur selbst herausgeholt, jede Hebung und jede Senkung der Hautoberfläche, jedes Licht und



Fig. 127 Woge und Perle von Baudry
(Nach Photogr. Braun & Co.)



Fig. 128 Die Römer der Verfallzeit von Thomas Couture (Zu Seite 172)

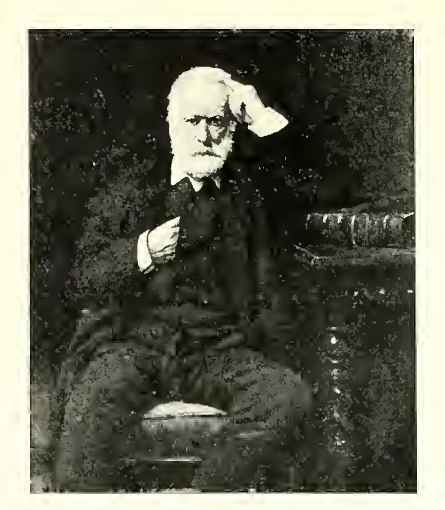


Fig. 129 Porträt Victor Hugos von Bonnat

jeder Schatten liebevoll nachgefühlt, das Haar weise dazu benützt, den Glanz der Haut um so kräftiger erstrahlen zu lassen. Aber von einer schöpferischen organischen Verschmelzung von Meer und Weib zu einem Naturganzen, wie bei unserem Böcklin, ist keine Rede. Geboten ist lediglich eine weibliche Aktstudie vor einem Meerhintergrunde, wenn auch eine Aktstudie allerersten Ranges! — Baudry ist auch als Maler der Opernhausbilder berühmt. Couture schuf in seinem Gemälde der „Römer der Verfallzeit“ (Fig. 128), in dem sich noch die letzten Nachklänge des Klassizismus in Stoffwahl, Anordnung und Motiven geltend machen, unbewußt ein getreues Abbild der dekadenten Franzosen des zweiten Kaiserreiches. Couture war, wie es einst David gewesen war, ein großer Chef d'atelier, in dessen Werkstatt sich Schüler aus aller Herren Ländern zusammendrängten, und in dem auch unser großer deutscher Künstler Anselm Feuerbach eine Übergangsepoche durchzumachen hatte. Als ein später Nachfolger Coutures ist *Rochegrosse* (geb. 1859) aufzufassen, der mit seinen Riesenleinwanden voll glänzender Farbe oder fahler Beleuchtung, voll blühenden Weiberfleisches und blutdürstiger Männer auf Kunstausstellungen Sensation zu machen pflegt.

Auf einer hohen Stufe fortgeschrittener Koloristik stehen innerhalb der französischen Malerei die beiden Porträtisten *Bonnat* und *Carolus-Duran* (geb. 1833 und 1837), der letztere als eleganter Damenmaler geschätzt und von einer auffallenden Vorliebe für ein prachtvolles sattes Rot erfüllt (Fig. 129 und 130). Der 1845 in Paris geborene, erst im Anfang dieses Jahrhunderts gestorbene *Jean Joseph Benjamin Constant* hat sowohl sinnlich schwüle Orientbilder in düsterer, prickelnder Beleuchtung als auch vortreffliche Porträts gemalt, Porträts der höchststehenden Persönlichkeiten (der Königin Viktoria, des Papstes Leos XIII.), wie Porträts seiner eigenen Intimen. Den höchsten Ruhm genießt ein Doppelbildnis seiner Söhne. Unsere Abbildung (Fig. 131) gibt das Porträt eines interessanten jungen Mannes mit keimendem Jünglingsbart und tief in die Stirn, bis fast in die umflorten Augen hinein gekämmtem Haar wieder, der in lässiger Haltung bequem und vornehm zugleich auf einem Stuhl sitzt.



Fig. 130 Damenbildnis von Carolus Duran

Bouguereau (geb. 1825) mag als einziger, für seine Person immer noch erträglicher, Vertreter jener süßlichen Auffassung der religiösen Malerei erwähnt werden, wie sie sich übrigens

diesseits des Rheins noch widerwärtiger als jenseits desselben im 19. Jahrhundert breit gemacht hat. Dagegen hat der Bauernmaler *Jules Breton* (geb. 1827) in seiner „Bénédiction des blés“ ein ergreifendes Werk geschaffen, das allerdings nur derjenige voll nachzuempfinden vermag, der die Natur sowohl im Sinne des Malers wie in dem des Landmannes liebt, und dem zugleich die Augen für die Feierlichkeit des katholischen Kultus nicht verschlossen sind. Denn künstlerisches Naturgefühl; tiefe bäuerliche Empfindung für die Mutter Erde, aus der unsere Nahrung wächst, auf der wir unser Leben lang wandeln, in deren Schoß wir schließlich gebettet werden; endlich die Poesie des katholischen Gottesdienstes: diese drei Momente sind in dem Bilde zu einer wunderbaren geschlossenen Wirkung vereinigt (Fig. 132).

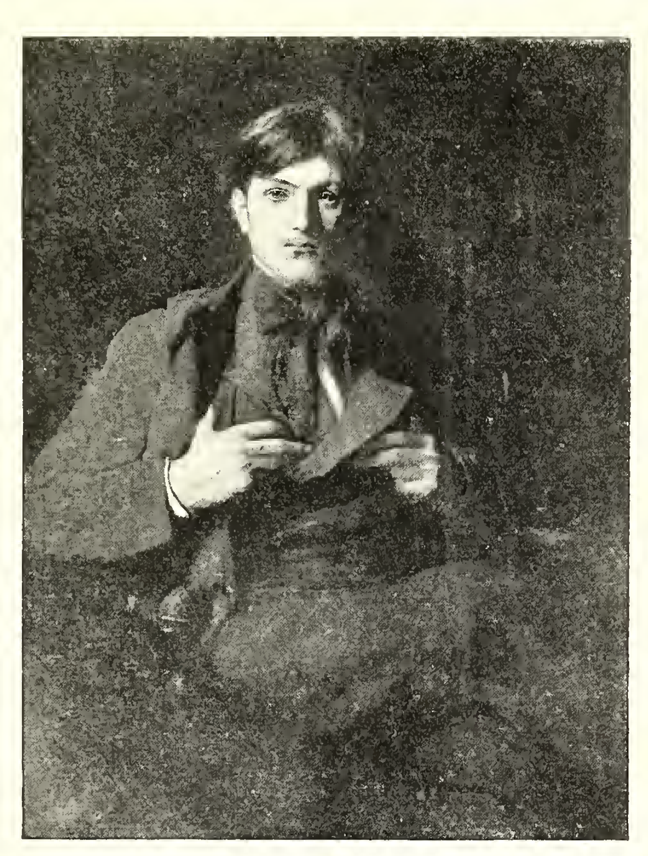


Fig. 131 Bildnis eines jungen Mannes von Benjamin Constant Paris

De Neuville und *Détaille* (geb. 1836 und 1848) ragen innerhalb der koloristisch realistischen Richtung als Soldatenmaler hervor, aber sie sind keine Historien-, sondern Gegenwartsmaler, welche den einzelnen Soldaten oder die Episode von 1870/71 aufs Korn genommen haben (Fig. 133). Neben die de Neuville und Détaille und an den Schluß dieses ganzen Absatzes, der von der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Malerei der Franzosen handelt, sei *Louis Ernest Meissonier* (1815–1891)[1]) gestellt, ein Künstler von besonders stark ausgeprägter Eigenart, ein Soldatenmaler wie jene, bei dem aber die Soldatenmalerei nur die eine Seite des Schaffens gebildet hat. Auch ist er dabei nicht in der Episode allein stecken geblieben, sondern gelegentlich ins Große gegangen, wenn er Napoleon den Ersten als Helden — und sei es auch auf dem Rückzug — an der Spitze seiner Truppen zeigt (Fig. 135), wenn er eine Kürassierbrigade vor uns deployiert, die im nächsten Moment zur Attacke ansetzen wird. Auf der anderen Seite malt er einen Raucher, einen Leser (Fig. 134), einen Fahnenträger (Fig. 136), einen Philosophen, einen Mann am Fenster, einen Maler und einen Kunstliebhaber, also immer eine oder höchstens einige wenige Personen in einem Innenraum, und zwar stets Männer — die Frau hat für den

---

[1]) *G. Larroumet, Meissonier.* Paris 1895. *E. Hubrand, Meissonier.* New-York 1899. *Formentin, E. Meissonier.* Sa vie; son œuvre. Paris 1901.

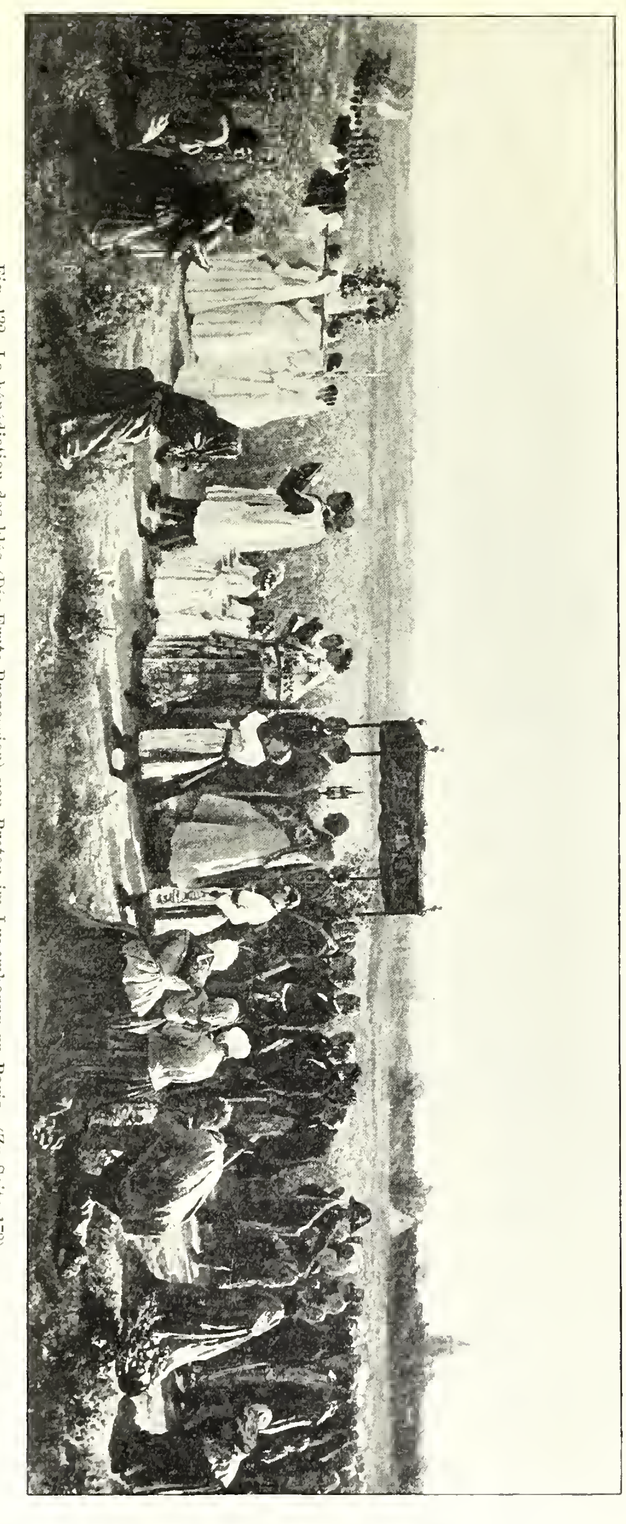


Fig. 132 La bénédiction des blés (Die Ernte-Prozession) von Breton im Luxembourg zu Paris (Zu Seite 173)

Künstler Meissonier so gut wie gar nicht existiert —, die Männer in der Tracht des 18. oder allenfalls auch des 17. Jahrhunderts, die Zimmer mit Stuhl und Tisch und Tischdecke, mit Wandschirm, Bücherbrett und Schrank stilistisch dazu passend. Meissonier hat die seit Delaroche herrschende Kostüm- und Mobiliartreue bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt. „Um die Stiefel des ersten Napoleon historisch treu darzustellen, begnügte er sich nicht, sie aus dem Museum zu leihen und abzumalen, sondern hat selbst monatelang zu Fuß und zu Pferd — er war ein leidenschaftlicher Reiter — Stiefel von der gleichen Form und dem gleichen Schnitt wie die des kleinen Korporals getragen. Um die Farbe der Pferde des Kaisers und seiner Marschälle im Winterhaar und so wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduzieren, kaufte er selbst Pferde von derselben Rasse und Farbe, wie der Überlieferung nach Kaiser und Generale sie geritten, und ließ sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien kampieren. Seine Modelle mußten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt. Daß er, bevor er an seinen Napoleonzyklus ging, sämtliche erreichbare Porträts Napoleons, Neys,

Soults und der anderen Generale eigenhändig kopierte, daß er ganze Bibliotheken durchlas, versteht sich von selbst. Um das Bild „1814" zu malen, das gewöhnlich für seine größte Leistung gilt — Napoleon, der an der Spitze seines Stabes durch eine schneebedeckte Winterlandschaft zieht —, hat er sich ähnlich, wie er es früher mit seinen Intérieurs aus der Rokokozeit tat, vorher die Szenerie an einem der ursprünglichen Lokalität entsprechenden Punkt auf der Ebene der Champagne künstlich herstellen, selbst den Weg, auf dem er den Kaiser daherziehend malen wollte, in natura anlegen lassen; hat dann gewartet, bis der erste Winterschnee fiel, hat Artillerie, Kavallerie, Infanterie auf der so geschaffenen, mit Schnee bedeckten Straße marschieren lassen und sogar die um-



Fig. 133 Le Rêve von Edouard Detaille im Luxembourg zu Paris (Zu Seite 173)

gestürzten Munitionswagen, die fortgeworfenen Waffen und Gepäckstücke dekorativ in der Landschaft angebracht" [1]) (vgl. Fig. 135). Bei solchen Vorbereitungen war es natürlich, daß Meissonier ungeheure Summen ausgeben mußte, fast gerade so große, als er mit seinen Bildern verdiente. Und er hat außerordentlich viel verdient. So viel wie wohl kein anderer Maler des 19. Jahrhunderts. Der Quadratzentimeter seiner Gemälde wurde ihm mit etwa 1000 Francs aufgewogen! — Meissonier hat nämlich alle jene ausgebreiteten Vorkehrungen getroffen, um sie nachher in Miniaturbildchen zu verwerten, die eigentlich nur mittelst der Lupe voll genossen werden können. Er ist der eigentliche Begründer jener an Jan van Eyck und einigen Niederländern des 17. Jahrhunderts genährten Fein-

[1]) Muther a. a. O. II. 108.

und Kleinmalerei, die dann jenseits wie diesseits des Rheins, z. B. in *Seiler, Löwith, Meyer-Mainz,* zahlreiche Anhänger gefunden hat. Bei aller Klein- und Feinmalerei ist Meissonier niemals kleinlich und tüftelig geworden. Seine Gemälde sind, wie auch seine brillanten Studienzeichnungen (Paris, Luxembourg), fest in der Zeichnung, wie aus Stein gehauen oder wie in Bronze gegossen, dabei von rubensisch goldiger Farbenpracht, die in einem glühenden Rot gipfelt (München, Neue Pinakothek, Nr. 538: Bravi) und zugleich von duftigster Beleuchtung. Sein Fortschritt in kunstgeschichtlicher Beziehung über Maler vom Schlage der Delaroche und Couture hinaus besteht darin, daß er niemals ins eigentliche Erzählen verfallen, sondern stets in erster Linie Maler gewesen ist.

Die übrigen Völker ausser den Deutschen

Das Historienbild im Sinne Paul Delaroches hat von Frankreich aus die ganze Welt erobert. Verhältnismäßig am wenigsten machte es sich in England breit. Hier gilt als dessen bedeutendster Vertreter *Charles Lock Eastlake* (1793 bis 1865), der sich auch als Direktor der Nationalgalerie und als Kunsthistoriker hervorgetan hat. Gleichsam als spätere Ausläufer der Richtung seien an dieser Stelle einrangiert der formenedle, aber in Farbe und Empfindung marmorkalte, in England äußerst populäre *Frederick Lord Leighton* (1830—1896), der typische Akademiedirektor (Fig. 137 und 138), und der liebenswürdigere *Alma-Tadema,* ein 1836 geborener Holländer. *Alma-Tadema* bevölkert altrömische Bäder und pompejanische Häuser von der Art desjenigen, welches er selbst in London bewohnt, mit frischen jungen Leuten und Jungfrauen, die wohl in alten Kostümen stecken, aber in ihren Gesichtszügen und ihrem ganzen Wesen nie verleugnen, daß sie Volks- und Zeitgenossen des Künstlers sind. Also eine echte Verkleidungskunst, Theaterspielen in der Malerei! — Aber Alma-Tadema bewegt sich dabei mit einer Grazie, er versteht es, über seine Gestalten eine so keusche Anmut, über seine Bauten eine so schmucke, freundliche Helligkeit zu ergießen, daß man die

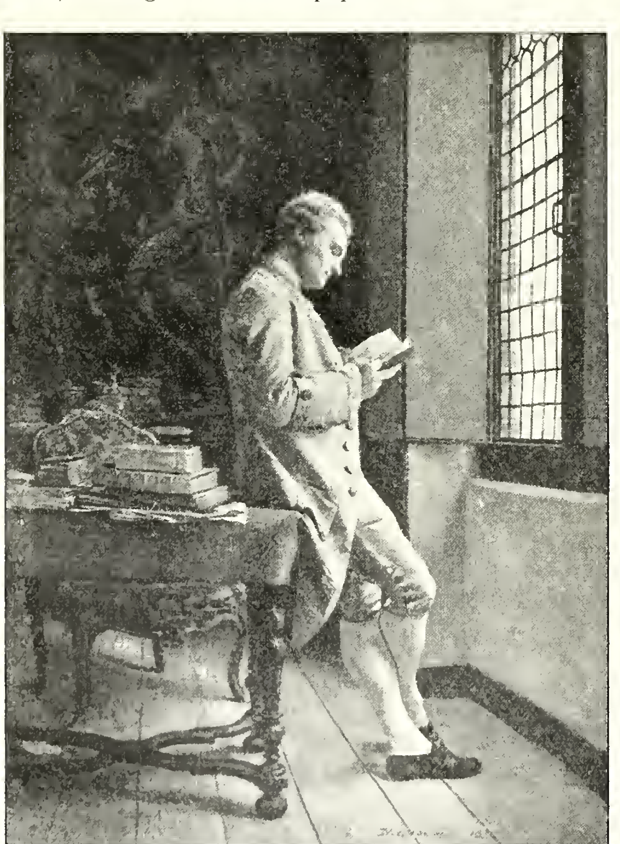


Fig. 134 Der Leser von Ernest Meissonier (Zu Seite 173)



Fig. 135 Napoleon auf dem Rückzug aus Russland von Ernst Meissonier (Zu Seite 173 und 174)

Künstlichkeit dieser Kunst ganz vergisst und sich ihres farbigen Scheines erfreut (Fig. 139).

Endlich *Hubert Herkomer*,[1]) kein geborener Engländer, sondern ein Mann, der an der altbayerisch-schwäbischen Sprachgrenze in Waal bei Landsberg im Jahre 1849 das Licht der Welt erblickt hat. Schon als Kind war er mit seinem Vater, einem unternehmenden Manne, der es sich an seiner Hobelbank und bei seiner Herrgottschnitzerei nicht genügen ließ, den es vielmehr in die weite Welt hinauszog, nach Amerika und nach England, dann wieder mit dem Vater in die Heimat zurück und nach München gekommen, wo er seine künstlerische Laufbahn begann. Darauf gelangte er wieder nach England, schlug sich anfangs mühselig durchs Leben, tagsüber als Maurer, abends als Zitherspieler tätig. Zeichnungen für den „Graphic" verschafften ihm die Muße, Bilder zu malen. „Die letzte Musterung", welche ihm auf der Pariser Weltausstellung 1878 die große goldene Medaille einbrachte, bildete einen durchschlagenden Erfolg, und jetzt lebt Herkomer wie ein Fürst unter den englischen Malern, der nicht nur eine eigene Kunstschule, sondern auch ein eigenes Theater besitzt, in dem er Opern aufführen läßt, die er selbst komponiert, deren Text er selbst dichtet und in denen er womöglich selbst in der Hauptrolle auftritt! — Herkomer ist in höherem Maße noch Psycholog und Physiognomiker denn Maler. Im Kolorit, im Ton, in der Beleuchtung, in der stofflichen Charakteristik eines Bildes wird er von vielen — namentlich spezifisch modernen — Malern übertroffen, von niemand aber in der schier einzigen Art,



Fig. 136 Der Fahnenträger von Ernst Meissonier (Zu Seite 173)

[1]) L. Pietsch, Herkomer. Bielefeld und Leipzig 1901.

die bezaubernde und beglückende Schönheit eines Weibes, die Kraft, die Denkkraft, die geistige Energie, die Individualität eines Mannes wiederzugeben, oder eine ganze Anzahl von männlichen Charakteren zu Doelenstücken zu vereinigen, die in psychologischer Hinsicht geradezu mit Frans Hals zu konkurrieren vermögen. Von der letzteren Art ist jene oben erwähnte „Letzte Musterung", eine Versammlung schwerfälliger ergrauter Seeleute in einer Kirche, ferner die berühmte „Magistratssitzung von Landsberg". Als männliche Bildnisse sind die von Ruskin und von seinem Vater, der hinter der Hobelbank steht und uns einen prachtvollen bartumrahmten Handwerker-Denkerkopf zuwendet, zu erwähnen. Unter den Frauenbildnissen ragt dasjenige der Miss Kate Grant, der Dame in Weiß, unter allen hervor, dem ein Siegeszug durch sämtliche Hauptstädte beschieden war und vor dem wir alle als junge Leute bewundernd und schwärmend geweilt haben (Fig. 140). Das Bild gehört nicht zu den in technischer Beziehung delikatesten Gemälden. Der Handschuh am linken Arm ist ein Ungeheuer an Ungeschmack. Aber dieser Kopf! — Und diese Augen! — Und dieser Blick! — Die Wirkung liegt nicht am schönen Modell allein, wie behauptet worden ist, sondern auch an der geistigen Potenz, solche Schönheit adäquat wiedergeben zu können. Was Herkomer an Landschaften und sonstigen Bildern malt, hat auch eine persönliche Note, aber seine Kraft kann sich dabei nicht voll entfalten, dagegen treten seine Fehler, die wollige Malerei und die geringe stoffliche Unterscheidung hier stärker hervor.



Fig. 137 Die Armspange von F. Leighton London (Zu Seite 176)

Auch in Italien und Spanien fand die realistisch koloristische Richtung Eingang, hier von der glühenden Sonne des südlichen Himmels und der heiteren Farbenfreudigkeit der südlichen Völker wesentlich begünstigt. Auf der Pyrenäen-



Fig. 138 Andromache in der Gefangenschaft von F. Leighton (Zu Seite 176)
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Fig. 139 Sappho von Alma Tadema (Zu Seite 176)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

halbinsel ist *Fortuny* (1838—1874) zu nennen, dessen Gemälde, gleichviel ob ihr Gegenstand aus Andalusien oder Afrika, ob aus dem 18. Jahrhundert oder der Gegenwart geschöpft ist, wie ein Geschmeide oder wie eine golddurchwirkte farbenprächtige Stickerei funkeln und glitzern. Seine spanische Hochzeit erregte 1870 in Paris einen Enthusiasmus ohnegleichen. „Er ist erstaunlich, dieser Kerl,“ rief Regnault aus, „Fortuny, du lässest mich nicht schlafen.“ Für die Bilder dieses Glücklichen wurden fabelhafte Preise bezahlt. Neben Fortuny seien ferner als Hauptvertreter spanischer Malerei der koloristischen Richtung *Louis Alvarez, Francisco Pradilla, José Benlliure y Gill* und *José Villegas* (Fig. 141) genannt, von denen die drei Letztgenannten noch in die Gegenwart hereinragen. Es ist ein ganz eigenes Ding um die spanische Malerei! — Auf Kunstausstellungen pflegt sie Sensation zn machen, aber immer dieselbe Sensation. Es ist eine Kunst, die stark im nationalen Boden wurzelt, die das spanische Milieu mit seinen grellen Farben und seiner prallen Sonne, das spanische Wesen mit seiner Freude an Blut und Kampf und wilder Nervenerregung, mit seiner glühenden Sinnlichkeit und gelegentlichen Sentimentalität entweder in stupender Lebensgröße oder in nicht weniger stupender Miniaturmalerei vorführt. Der Stierkampf mit allem, was vorausgeht, nachfolgt, darum



Fig. 140 Miss Grant, die Dame in Weiss — von Herkomer
(Zu Seite 179)



Fig. 141 Der Tod des Stierkämpfers von José Villegas



Fig. 142 Auf der Piazetta von Favretto
(Nach einer Hanfstänglschen Gravüre)

und daran hängt, nimmt in der spanischen Malerei einen breiten Raum ein. Nächstdem das farbenprächtige katholische Kircheninterieur mit seinen malerischen, farbenfrohen Besuchern. Gelegentlich erhebt sich die spanische Malerei zu wahrer historischer Größe, wie in dem Bilde von Alvarez, das „Philipp II. auf seinem Felsensitz“ darstellt. Es hängt in der Berliner Nationalgalerie. Der Kontrast zwischen Prachtkostüm und schauerlicher Einöde, zwischen äußerer Macht und innerer Verlassenheit ist hier mit wahrhaft ergreifender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Der Kunstfreund wird freilich an spanischen Bildern meist das eigentlich künstlerisch-technische Problem, der Deutsche jedwede Herzlichkeit und Innigkeit der Auffassung vermissen.

Italien, das Land der Kunst, das Jahrhunderte hindurch Europa wie eine Königin der Kunst beherrscht hatte, sank um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Dienerin des Touristengeschmacks herab. In Italien begann damals die Zeit der geleckten, leicht verkäuflichen Ware, die ein wenig italie-

nische Reminiszenz mit etwas südländischer Sinnlichkeit unter der Tünche eines glänzenden, aber oberflächlichen Kolorits verband. *Morelli, Michetti* und *Favretto* ragen allerdings, zum Teil von Fortuny beeinflußt, mit ihren temperamentvollen feurigen Gemälden über diese auf die Fremden berechnete konventionelle Lüsternheit hoch empor, während man dies von *Vinea, Conti* und namentlich *Tito* weniger rühmen kann. Favretto führt „Auf der Piazetta" (Fig. 142) Herren und Damen aus dem 18. Jahrhundert vor, welche in ihrer Haltung und in der kleidsamen Rokokotracht allerdings besser zu jenem entzückendsten Platz Venedigs stimmen, als die Engländer und die deutschen Hochzeitsreisenden, die sich heutzutage darauf breit zu machen pflegen.



Fig. 143 Der Kompromiss des niederländischen Adels vom Jahre 1566 — von de Biefve
Berlin, Nationalgalerie

Ganz besonders gedieh die an Rubens genährte koloristische Richtung im Heimatlande dieses Künstlers, in Belgien.[1] Der belgische Kolorismus des 19. Jahrhunderts hat sich sehr einflußreich erwiesen und er hat infolgedessen einen Weltruf erlangt. Der Kolorismus ist, wie seinerzeit der Klassizismus, von Frankreich aus ins Land eingedrungen und hat jenen hier gegen 1830 abgelöst. In diesem Jahre ward die staatliche Unabhängigkeit Belgiens begründet. Dadurch wurde das Emporkommen einer kräftig nationalen Kunst wesentlich begünstigt, welche ihre Stoffe aus der — schon von unseren großen deutschen Dichtern, von Goethe und Schiller, gefeierten — hohen Zeit der niederländischen Geschichte geschöpft und sich formal an die vlämischen Meister des 17. Jahrhunderts angelehnt hat. *De Bièfve* und besonders *Gallait* (1810—1887) standen an der Spitze der Bewegung. De Bièfves Hauptwerk ist der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566

[1]) M. Rooses, Les Peintres néerlandais du XIXe siècle.

(Fig. 143). Man mache sich die Schwierigkeiten klar, einen derartigen geschichtlichen Moment, in dem nicht geschlagen, geschossen, geblutet wird, sondern dessen Bedeutung eine rein geistige ist, im Bilde charakteristisch zum Ausdruck zu

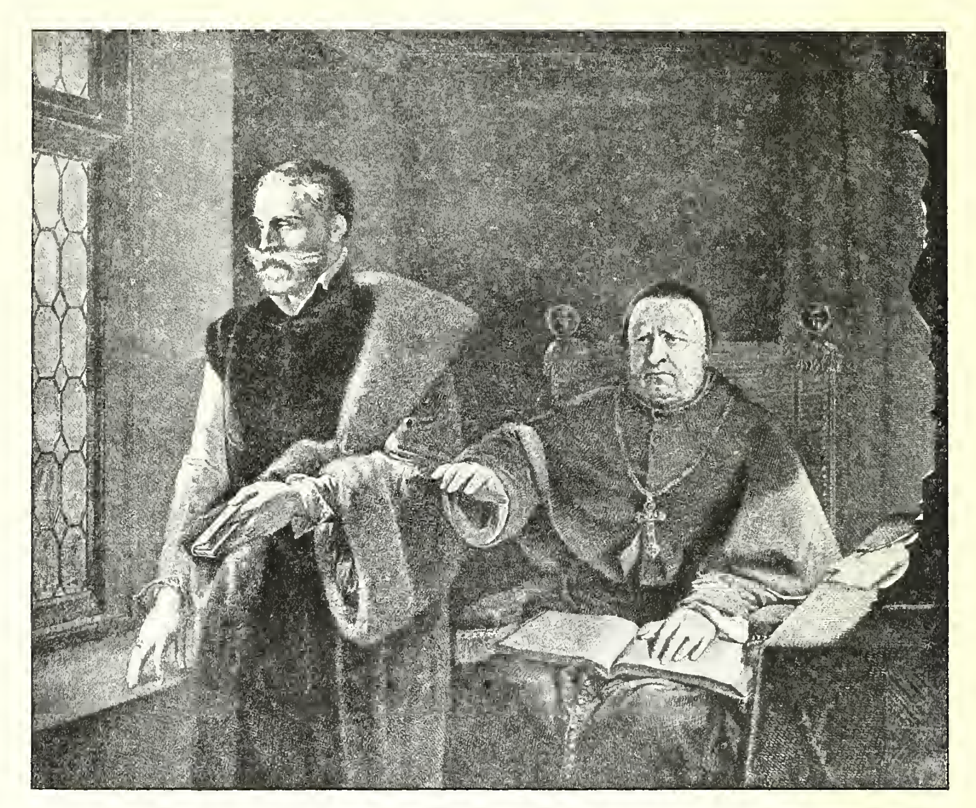


Fig. 144 Egmonts letzte Augenblicke von Gallait Berlin, Nationalgalerie

bringen — die weitere Schwierigkeit, eine geistige Bewegung, die viele Köpfe und Herzen ergriffen hat, zu malen. Der Künstler bedient sich nun einiger weniger Sitze, eines Tisches und eines an zwei Seiten des Bildes herumlaufenden, um einige Stufen erhöhten Säulenganges, um Abwechslung und Gliederung in die Versammlung zu bringen. In den Gestalten läßt er die Bewegung anschwellen vom ruhigen Sitzen und Stehen, über leises Flüstern und lautes Sprechen hinaus bis zum gewaltig dröhnenden Treuschwur dreier sich eng umschlungen haltender Brüder. Die Spitzen der Bewegung repräsentieren die Stadien des Affekts. Egmont sitzt im Vordergrunde rechts ruhig in einem Lehnstuhl, Hoorn schreitet von ihm aus zum Tisch vor, um zu unterschreiben, Oranien, der Führer der ganzen Bewegung, eine Gestalt von wahrhaft königlichem Anstand, steht perorierend auf der höchsten Stufe der Estrade. Auch in dieser Komposition spukt noch ein Rest der Schule von Athen, nur daß der erhöhte Mittelpunkt und mit ihm die geistig beherrschende Hauptfigur nach links verschoben ist. Dem alles dominierenden Oranien hält die Gruppe der Schwörenden sehr gut das Gleichgewicht, und so fort. Gewiß ist das Kolorit dieses in der Nationalgalerie zu Berlin befindlichen Bildes für uns heutzutage unerträglich, gewiß ist der kostümfreudige de Bièfve so wenig wie etwa sein Vorgänger Delaroche ganz über den Charakter des gestellten

„lebenden Bildes“ hinausgekommen. Aber wer wollte leugnen, dass doch auch ein gut Stück vom Geiste des dargestellten Ereignisses in dem Bilde lebendig fortlebt?! — Gallait malte „Egmonts letzte Augenblicke“ (Fig. 144). Es steckt etwas unsagbar Vornehmes und zugleich Wehmütiges in diesem Grafen Egmont, der am Fenster steht, sich von den Ermahnungen und Tröstungen des auf bequemem Polsterstuhl neben ihm sitzenden Geistlichen halb unwillig, halb gelangweilt abwendet und durch die vergitterten Scheiben einen sehnsüchtigen Blick voll Abschiedsschmerz hinaus in die schöne Welt wirft. „Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!“ Auf einem anderen Bilde (Fig. 145) zeigt uns Gallait seinen Helden Egmont auf dem gemeinsamen Totenbett mit Hoorn. Die Häupter sind von den Leibern getrennt. Diese von einem Leichentuche bedeckt, auf dem ein Kruzifix liegt. Eine Totenhand schaut schaurig unter der Decke hervor. Von den Häuptern ist das eine wagrecht, das andere mehr senkrecht aufs Kissen gelegt, wodurch ein weiterer merkwürdig grausiger Effekt erreicht wird. Ein schwarzbärtiger, echt spanischer Albascher Panzerreiter hält die Wacht. Und nun tritt die Brüsseler Schützengilde in das Totengemach ein, um Egmont und Hoorn die letzte Ehrenbezeugung zu erweisen. Ein Mönchlein entzündet die Altarkerzen. — Auch eine solche Szene packt, gewiß! — Und dennoch, selbst angesichts des Todes vermochte sich diese Kunst nicht völlig natürlich zu geben. Abgesehen von den künstlichen Steigerungen des Entsetzlichen, welch chargierter Gegensatz zwischen dem Spanier und den Niederländern, welch gesucht flotte Charakteristik der letzteren; macht sich doch in dem glattrasierten, rundwangigen Schützen, welcher die den Speer umfassenden



Fig. 145 Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehrenbezeugungen
Von Gallait

Hände über dem runden Bäuchlein faltet, sogar ein Anflug von Humor bemerkbar! — Von Gallait wäre noch die „Abdankung Karls V.“, „Johanna die Wahnsinnige an der Leiche ihres Gemahls“ und das Bild der slavischen Musikanten zu erwähnen. Neben Gallait und de Bièfve sind *Gustav Wappers* (Die Selbstaufopferung des Bürger-

meisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576 (Fig. 146), Abschied Karls I. von seinen Kindern u. a.) und *Nicaise de Keyser* (Schlacht bei Worringen, Schlacht von Courtray, Kaiser Max in Memlings Werkstatt, Justus Lipsius vor Erzherzog Albrecht, der Giaur) als Vertreter derselben Auffassung und als tüchtige Koloristen, ferner der in Deutschland auch als Lehrer tätige *Pauwels* (gestorben erst 1904 in Dresden), sodann *Wauters, Cluysenaer* und *Verlaet* zu nennen. Unter den belgischen Genremalern stand *Alfred Stevens* durch seine eleganten Bilder aus der zeitgenössischen Gesellschaft, *Willems* durch seine feinen, besonders in glänzender Wiedergabe der Stoffe ausgezeichneten Darstellungen im Kostüm des



Fig. 146 Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576
Von Gustav Wappers

17. Jahrhunderts, unter den Landschaftern *Fourmois, de Knyff* und *Lamorinière,* unter den Tiermalern *Eugen Verboeckhoven* (✝ 1881) in erster Reihe.

Eine besondere Bedeutung kommt Hendryk *Leys* (1815—1869) zu, der sich im Gegensatz zu den Rubensnachfolgern Gallait, Bièfve, Wappers an die holländischen Meister des 17., sowie an die altniederländischen des 15. Jahrhunderts anschloß und dabei neben der kostümlichen, architektonischen und anatomischen Genauigkeit seiner Vorbilder auch etwas von ihrer Einfachheit und Natürlichkeit in sich aufnahm. Ferner schwelgte Leys nicht in großen geschichtlichen Ereignissen, sondern er pflegte mehr das historische Genrebild, so daß er geradezu neben Menzel und Meissonier kunstgeschichtlichen Ruhm als Pionier einer natürlicheren Auffassung besitzt. Seine Stoffe schöpfte er aus dem 16. Jahrhundert, namentlich aus dem Kreise der Reformation. Hendryk Leys hat für uns Deutsche aber noch eine ganz

besondere Bedeutung, er ist für uns geradezu unsterblich geworden. In Gottfried Kellers einzig dastehendem Künstlerroman „Der grüne Heinrich“ vertritt er die koloristische Richtung im Münchener Kunstleben der 1840er Jahre, während der „grüne Heinrich“ selbst als Cornelianer, als Ausläufer der Gedankenkunst, als später Vertreter des Kartonstils aufzufassen ist. Der grüne Heinrich aber ist niemand anders als der Verfasser, als Gottfried Keller selber, der sein Erdenwallen als Münchener Maler begann und erst allmählich zum Schriftsteller geworden ist. Diesem zwiefach Genialen war es daher wie sonst niemandem möglich, uns eine anschauliche Vorstellung von den einander widerstrebenden Richtungen innerhalb der Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben. In diesem Sinne kommt seinem Roman auch ein hoher, bleibender kunstgeschichtlicher Wert zu.

Die belgische Koloristenschule artete in dem Streben und Schaffen des *Antoine Wiertz* (1806—65) aus. Sein ehemaliges Atelier in Brüssel ist in ein Wiertz-Museum umgewandelt worden, auf das jeder Fremde, der die belgische Hauptstadt besucht, von Kellner und Hotelportier aufmerksam gemacht wird. Wiertz war von den höchsten Absichten erfüllt. Wie Tintoretto in seiner Malerei einst Michelangelo mit Tizian, so wollte er Michelangelo mit Rubens verbinden und beide übertreffen. In Wahrheit reichte er weder an den einen noch an den anderen heran, sondern verlor sich in wilder, wüster, schwül sinnlicher, blutrünstiger Sensationsmalerei, wofür schon die Titel seiner Bilder bezeichnend sind: „Visionen eines Enthaupteten“, „An der Cholera verstorben“, „Eine Szene in der Hölle“. Die Szene in der Hölle stellt Napoleon dar, von all den unendlich vielen Frauen, Gattinnen, Bräuten, Töchtern, Müttern, die er unglücklich gemacht hat, umdrängt und umschrieen. Wiertz aber, der unglückselige Künstler, ist schließlich in Wahnsinn verfallen und im Wahnsinn verschieden.

Die Völker deutscher Zunge

Einige von den vlämischen Hauptwerken der de Bièfve und Gallait erlebten im Jahre 1843 einen Triumphzug durch Köln, Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Frankfurt, kurz durch ganz Deutschland — durch ganz Deutschland, wo bisher eitel Gedankenkunst geherrscht hatte. „Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“ So rief damals vor den vlämischen Bildern selbst ein Jakob Burckhardt aus, der doch wahrlich in Italien unter den alten Meistern Künstler kennen gelernt hatte, die u. a. über eine wesentlich höhere Fähigkeit verfügen, Illusion zu erzeugen! Wenn sich so selbst die Besten blenden ließen oder, historisch richtiger ausgedrückt, in den vlämischen Bildern ausschließlich den koloristischen Fortschritt gegenüber der deutschen Gedankenkunst sahen, so war es kein Wunder, daß damals Künstler und Publikum den Belgiern zujubelten. Ein vollkommener Umschwung, eine Umwertung aller Werte trat ein. Nicht mehr Rom, sondern Antwerpen oder noch besser Paris hieß jetzt das Wanderziel des in die Fremde hinausziehenden jungen deutschen Malers. Anselm Feuerbach, von dem später ausführlicher zu sprechen sein wird, ist der erste gewesen, der in Antwerpen und Paris studiert hat. Immerhin wurde der Sieg des Kolorismus nicht auf der ganzen Linie in Deutschland errungen. Es fehlte nicht an Männern, die ihm gegenüber die Gedankenkunst als die spezifisch deutsche verteidigten. Dazu gehörten z. B. der Bildhauer Hähnel in Dresden, der Maler Moritz von Schwind in München. Und nicht ohne Berechtigung! — Die Gedankenkunst, wie sie in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts geblüht hatte, hat bei all ihrer technischen Unzulänglichkeit dennoch viel vom Besten und Tiefsten deutschen Geistes ans Licht gefördert. Der Kolorismus dagegen, der in Deutschland in den vierziger Jahren, mithin ein Menschenalter

später als in Frankreich, einsetzte, war — einstweilen wenigstens — ausschließlich fremder Import, unmittelbar aus Belgien, mittelbar aus Frankreich. Der Hauptsitz des Kolorismus innerhalb Deutschlands ward München, der erste bedeutende Vertreter dieser Richtung *Karl Piloty* (1826—86), ein geborener Münchener, aber der Abstammung nach Halbitaliener, wie es seinerzeit der Berliner Genelli gewesen war. Als Sohn eines Lithographen, der Pinakothekgemälde vervielfältigte, kam er schon als Knabe mit den alten Meistern des glänzenden Kolorits in Berührung. Von seinem Schwager *Karl Schorn* (geb. Düsseldorf 1803, gest. in München 1850), dem Maler



Fig. 147 Seni an der Leiche Wallensteins von Piloty München, Neuere Pinakothek
(Nach einer Photographie im Verlag von Piloty & Löhle, München)

der Sintflut in der Neueren Pinakothek, wurde gleichsam sein Auftreten vorbereitet und er selbst in seinen koloristischen Neigungen bestärkt. Reisen nach Venedig und Paris, den Stätten des höchsten zeitgenössischen und vergangenen Kolorismus, führten seine Bildung zum Abschluß. Der ernste, düstere, feurige, leidenschaftliche Piloty ähnelte menschlich und künstlerisch am meisten dem Franzosen Delaroche. Wie dieser malte er bestimmte historische Ereignisse, häufig grausiger Art — für die damalige Zeit in einem geradezu glänzenden Kolorit und von erstaunlicher stofflicher Wahrheit. Er suchte dabei Anschluß an die Venetianer und an Rubens, ohne aber weder an diesen noch an jene auch nur im entferntesten heranreichen zu können. Ja, er blieb sogar hinter Delaroche an Feinheit des Tones und der Auffassung beträchtlich zurück. Sein „Seni

vor der Leiche Wallensteins“ in der Neueren Pinakothek (Fig. 147) hat eine verzweifelte Ähnlichkeit in Idee, Auffassung und Wirkungsmitteln mit Delaroches „Ermordung des Herzogs von Guise“. Hier wie dort liegt sogar der Tote in ähnlicher Haltung am Boden, in den Tuchfalten verfangen. Dieses Verfangensein in den Falten des Tischteppichs hat man seinerzeit gewaltig angestaunt. Es hat sogar Veranlassung zu der Anekdote gegeben, daß Piloty sich lange Zeit vergeblich abgequält habe, in den Teppich des als Modell dienenden Stillebens die richtigen Falten zu bringen, da soll eines Tages König Ludwig die Werkstatt des Künstlers betreten und sich dabei in dem Teppich verfangen haben. Er wollte sich bei Piloty entschuldigen, doch dieser rief ganz beglückt aus: „Majestät — meinen alleruntertänigsten Dank, jetzt endlich ist meine Draperie gelungen.“ Die Anekdote zeigt, worauf man Gewicht legte. Das Accessoire drängt sich in der Tat auf dem Bilde übermäßig vor. Ausserdem ist die Fleckverteilung wahrhaftig nicht vornehm. Sogar in der Abbildung erkennt man den speckigen Glanz der Lichter auf Senis schwarzem Gelehrtentalar. Und dennoch! — Wer wollte sich selbst heute noch der packenden Macht dieses Bildes ganz entziehen?! — Und wie muß es erst damals gewirkt haben! — Zu der grandiosen Wirkung, mit der die Vertikale auf die Horizontale, der lebende Seni auf den toten Wallenstein trifft, kam für die damalige Zeit der Reiz der Farbe hinzu. Piloty hat das hier an Stimmungskraft Erreichte wohl nie wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. In seinem anderen Pinakothek-Bilde „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus“ offenbart Piloty seine andere große Gabe, eine beträchtliche Anzahl von Personen in Lebensgröße auf der Leinwand in Form, Farbe und Beleuchtung einheitlich zu gruppieren (Fig. 148). Es handelt sich um große Kontraste zwischen Römern und Germanen, Siegern und Besiegten, hohler äusserer Prachtentfaltung und innerer schlichter Größe, deutscher Frauenreinheit und römischer Maitressenwirtschaft. Die mit den Waffen Besiegten erweisen sich als die geistig und sittlich höher Stehenden. Thusnelda, im Mittelpunkt des Bildes, nur von ihrem sich an sie schmiegenden Knaben überschnitten, beherrscht wie eine Fürstin das Ganze. Dazu kommen noch allerhand Nebenzüge. Der Kaiser muß sich dem Triumphator gegenüber, dem alle Kränze zufliegen, alle Hände und Herzen zujubeln, von einem erbärmlichen Gefühl seines Nichts durchbohrt fühlen. Dabei schauert er, neben seinem aus verschiedenen Rasseschönheiten zusammengesetzten Harem thronend, vor der Unnahbarkeit und sittlichen Hoheit des deutschen Weibes. Die ganze Auffassung muß dem Deutschen schmeicheln, aber in Wirklichkeit dürfte sich der Triumphzug wohl kaum in dieser Weise vollzogen haben. Auch hier ist das Accessoire nicht gespart: Der Triumphzug geht auf dem Bilde nicht wie im Leben, sondern wie auf der Bühne vor sich. Die Theaterauffassung, die schon für den Durchschnitt der Düsseldorfer Romantik charakteristisch gewesen war, erscheint bei Piloty und seiner Schule in verstärktem Maße wieder. Schwind hatte so unrecht nicht, wenn er die „gemalten Unglücksfälle“ und die ganze „Stulpenstiefelmalerei“ seines Kollegen Piloty, der Kaulbachs Nachfolger als Münchener Akademiedirektor wurde, verspottete und der Ansicht war, daß sein künstlerisches Ideal, der altniederländische Meister Hans Memling, der Maler des Münchener Sieben Freuden Mariä-Bildes, doch noch unvergleichlich bessere Stulpenstiefel gemalt hätte. Aber Schwind übersah dabei, daß Piloty ihm und den Gedankenkünstlern seines Schlages gegenüber innerhalb der Malerei des 19. Jahrhunderts einen technischen, koloristischen Fortschritt bedeutete. Die Schwind und Cornelius mußten damals vor denen um Piloty, die Gedankenkünstler vor den Koloristen zurücktreten. Aber heute hat sich das Blatt wieder gewendet. Schwind ist zu neuem Leben erwacht, weil er eine eigene Welt in sich trug, Piloty ist vergessen, weil er im letzten Grunde doch nur eine kunsthistorische Mission zu erfüllen hatte.

Pilotys Hauptbedeutung besteht in der großen schulbildenden Kraft, die er entfaltete. Er war als Lehrer unvergleichlich befähigter denn als frei schaffender Künstler. Weil er selbst keine übermächtige Individualität besaß, konnte er sie auch niemand aufdrängen. Er ließ jeden in seiner Art gewähren und suchte ihn nur in dieser so viel als möglich zu fördern. So kommt es, daß Maler der verschiedenartigsten Richtungen, mehrere von höherer Begabung als der Meister selber, aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, von denen einige gegenwärtig noch in vollem, frischem Schaffen begriffen sind. Besonders auf den Osten, den slawischen wie den deutschen, auf Deutsch-Österreicher, Ungarn, Böhmen, Polen hat Piloty bedeutenden Einfluß ausgeübt, so auf *Benczur* (geb. 1844), den Direktor der Budapester Kunstakademie; *Wenzel Brožik* (geb. 1851), den Maler des schönen, in lichten, bunten Tönen gehaltenen Bildes der Gesandtschaft des Königs Wladislaw in der Berliner Nationalgalerie; den aus Ungarn gebürtigen Pferdemaler und Dichterillustrator *Alexander Liezen-Mayer;* den Direktor der Kunstschule zu Krakau *Matejko* (1838—93), neben dem *Henryk von Siemiradzki* (1842—1903) als hervorragender polnischer Maler zu nennen ist. Für die Polen ist überhaupt, wie Paris, so auch München Kunsthauptstadt und Kunstheimat. Aber mit rührender Anhänglichkeit an ihr verlorenes Vaterland vergessen sie nie, neben der Ortsbezeichnung „München“ mit einem Bindestrich noch „Warschau“ oder sonst einen polnischen Ortsnamen dem Autornamen auf ihren Bildern hinzuzufügen, und stellen stets als gesonderte Gruppe „Polen“, nicht als Münchener aus.

Auch der größte Künstler, der aus Pilotys Atelier hervorgehen und die Augen der ganzen Welt auf sich lenken sollte, stammte aus dem Osten, er aber aus dem deutschen Osten: *Hans Makart* wurde im Jahre 1840 zu Salzburg geboren. Makart stellt nicht nur eine höchste Steigerung des von Piloty Beabsichtigten und Erreichten dar, sondern er strebte von vornherein über die Ziele Pilotys hinaus. Er vertritt eine neue Grundauffassung innerhalb der Münchener und überhaupt der gesamtdeutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Cornelius hatte den von Antike und Christentum gleicherweise beeinflußten, im übrigen von Volk und Zeit abstrahierten Kulturmenschen in seinem höchsten Streben, seinen tiefsten Gedanken und innersten Empfindungen mittelst des knappsten künstlerischen Ausdrucksmittels, des Bleistift- oder Kohlestriches auf seine Kartons zu bannen gesucht. Er hatte ausschliesslich gedankliche, kompositionelle und lineare Wirkungen im Auge. Kaulbach hatte den zeitlich und örtlich bedingten Kulturmenschen ins Auge gefaßt, das Wirken großer historischer Ereignisse, das Wesen ganzer Epochen auszuschöpfen versucht. Zum Cornelianischen Kompositions- und Linienreiz, den er nicht zu erreichen vermochte, hatte er süßliche, unwahre, kolorierende Färbung hinzugefügt, die jenen erhöhen sollte. Piloty kümmerte sich weder um Cornelius', noch um Kaulbachs Philosophie. Er malte geschichtliche Ereignisse, meist grausiger Art, mit starker Betonung des Kostüms, des Milieus, der Szenerie, des gesamten Accessoires. Er malte wirklich. Er zeichnete nicht nur wie Cornelius, er kolorierte nicht nur zeichnerisch gedachte Kartons wie Kaulbach, sondern er malte seine Helden, d. h. seine in alte Prachtkostüme gesteckten Modelle, Farbenfläche für Farbenfläche, Ton für Ton so genau nach der Natur ab, wie er dies mit redlichem Bemühen den großen Alten in der Münchener Pinakothek und auf Reisen abgelernt hatte. Der Salzburger Hausmeisterssohn Makart trat auf den Plan der Kunst, ohne auch nur von den geringsten historischen und philosophischen Ideen beschwert zu sein, dafür aber von einer aufs höchste entwickelten künstlerischen Sinnlichkeit erfüllt. Er hatte vom Gedankenkünstler schlechterdings auch nicht einen einzigen Tropfen in seinem Blut. Er war jeder Zoll bildender Künstler, Künstler schlechthin, Maler, Kolorist, Farbenvisionär. Makart war in diesem



Fig. 148 Thusnelda im Triumphzug des Germanikus von Piloty München, Neuere Pinakothek
(Nach Photographie von Franz Hanfstängl, München)

Sinne der erste deutsche Maler des Jahrhunderts. Sein ganzes Schaffen ist eine einzige große Farbensymphonie, um nicht zu sagen eine einzige Farbenorgie gewesen. Ihm kam es auch nicht im geringsten auf das dargestellte Was, sondern lediglich auf das farbige Wie an. Den Hauptton seiner Palette bildet das strahlende, blühende, berückende Gelb-Rosa der Hautfarbe des Weibes, welches durch glänzendes Gold und tiefes Rot um so kräftiger hervorgehoben wird. Makart hat gelegentlich wie sein Lehrer Piloty historische Ereignisse gemalt, aber nicht der historischen Ereignisse, sondern der farbigen Erscheinung halber, wie die Katharina Cornaro (Berl. Nat.-Gal.), die Pest in Florenz oder den Einzug Karls V. in Antwerpen (Fig. 149). Eine Stelle im Tagebuch Albrecht Dürers hat den historischen Anhaltspunkt dazu gegeben. Die edle Mannesgestalt Dürers, des Fremdlings vom fernen stillen Pegnitzstrand, ragt auch auf dem Makartschen Bilde (links, unterhalb der Brüstung), als die des einzig ernsten Zuschauers in den tollen Festesjubel an der Schelde herein. Dürers Figur allein bildet eine starre Vertikale innerhalb der aus lauter geschwungenen Linien bestehenden, dem Gegenstande genau entsprechenden, bunt und wild bewegten Komposition. Neben die nackten Frauen, welche, den Kaiser Karl glänzend umrahmend, diesen kompositionell kräftig hervortreten lassen, hat Makart in kluger Berechnung der Wirkung andere Frauen in farbenprächtigen Prunkgewändern gestellt und wieder andere, die halbenthüllt und nur von Schleiern, die mehr durchscheinen lassen als verhüllen, umweht und umwallt sind. Die Weiber überwiegen durchaus. Und die Männer sind keine kriegerischen Gestalten, sondern lüsterne Jünglinge und erfahrene Lebemänner. Es ist ein üppiges Hin und Her von begehrenden und süß verheißungsvollen Blicken, dazu die Pracht der Kostüme, der Reichtum der Einzugsdekoration mit den charakteristischen, von unserem Künstler erfundenen und nach ihm benannten „Makartbouquets“ und — die Farbe! — In diesem Werke hat sich Makarts ganze Art am prägnantesten ausgesprochen. Sehr bezeichnend sind auch seine Allegorien, wie die beiden Abundantia genannten Bilder in München, der Sommer in Dresden, der Frühling, die fünf Sinne, die sieben Todsünden, in denen Makart nicht etwa die Allegorie scharf herausarbeitet, sondern vielmehr in Zusammenstellungen von nackten und farbenprächtig gekleideten Frauen, eigentümlich lüstern und dekadent zugleich wirkenden Kindergestalten, Früchten, Blumen, Girlanden, Stoffen und Architekturen geradezu schwelgt. Makarts künstlerisches Schaffen ist der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit gewesen. Er hat das Weib nicht nur als Künstler geliebt! — Es gibt in Wien eine große Anzahl stolzer, blonder, üppiger Frauen, von einer typischen, weniger durchgeistigten, als vielmehr animalischen Schönheit, — Frauen, neben denen ihre häufig kleineren und schwächeren Männer geradezu etwas dekadent wirken. Diesen Typus und im Sinne dieser Art von Frauen scheint Makart gemalt zu haben. Er ist nach Wien berufen worden und hat hier ein von Glanz und Ruhm, von Reichtum und Frauenliebe, vor allem aber doch von Künstlerarbeit erfülltes Leben geführt. Seine Ateliers bildeten den Sammelpunkt der vornehmen, reichen, kunstbegeisterten Welt. Wäre die Arbeit nicht gewesen, so wäre sein ganzes Leben einem einzigen großen Künstlerfest zu vergleichen. Aber er hat es auch schnell durchbraust. Noch jung an Jahren ist er 1884 zu Wien dem Tode erlegen.

Es besteht ein großer Unterschied zwischen Makart und Piloty. Der Schüler war urwüchsiger, unmittelbarer, farbengewaltiger, größer. Gemein war ihm mit seinem Lehrer die Betonung des Accessoires und die Anlehnung an die alten Meister. Während aber Piloty diese schlecht und recht zu erreichen strebte, ohne es zu vermögen, ging Makart in seinen koloristischen Absichten weit über Vlamen und Venezianer hinaus, erschuf er aus sich heraus eine, wenn auch sicherlich



Fig. 149 Der Einzug Karls V. in Antwerpen von Makart, Hamburger Kunsthalle (Zu Seite 192)
(Nach Photographie H. O. Miethke)

nicht größere, so doch den Venezianern gegenüber völlig selbständige neue, eigene, einzigartige Kunst. Die Alten haben gewissenhaft gezeichnet und die farbigen Flächen scharf auseinander gehalten. Makart, obgleich von Hause aus mit tiefem Naturgefühl begabt und mit einer treffsicheren zeichnerischen Begabung ausgestattet, erweist sich doch der Natur gegenüber von geringer künstlerischer Gewissenhaftigkeit, er wählt sich aus ihren Erscheinungen nur die für seine Farbensymphonien geeigneten Elemente aus und läßt seine Töne wild und wirr, aber immer mit Geschmack durcheinander wirbeln. Makart besitzt viel vom Genie, wenig von der unbedingten Hochachtung vor der Natur, noch weniger von der Kraft und schlechterdings nichts von der Gesundheit der Alten. Es ist ein dekadentes Geschlecht, das sich auf seinen Bildern tummelt. Diese Menschen mit den dunkel umränderten, tiefliegenden Augen, mit den müden oder von heißer Gier lodernden Blicken, mit den schwachen kraftlosen Armen sind wohl imstande, sich reich und schön zu kleiden, das Leben geschmackvoll zu genießen, den Kelch der Lust bis auf die Neige zu leeren, nicht aber zu arbeiten, zu schaffen, sich zu begeistern! — Und wie diese Menschen, so ist auch der Künstler selbst, so ist auch seine Kunst gewesen: prächtig, glänzend, berückend, aber im letzten Grunde hohl, leer und ohne die Fähigkeit fortzuzeugen und fortzuwirken. Makarts Kunst ist plötzlich wie ein leuchtendes Meteor aufgestiegen und ebenso plötzlich in tiefe Nacht zurückgesunken.

In demselben Jahre 1840, wie Makart, wurde auch *Gabriel Max* geboren, der heute noch unter uns weilt. Max ist Böhme, aus Prag gebürtig; und die charakteristische Sentimentalität des Ostens ist für ihn im höchsten Grade bezeichnend. Seine Bilder sind aus Hunderten und Tausenden leicht heraus zu erkennen, denn sein zartes, feinempfundenes Kolorit ist zumeist auf Leichenfarbe gestimmt. Max beschäftigt sich mit Vorliebe mit dem Tode und mit den Toten. Er liebt es, den Tod blühendem Leben gegenüber zu stellen. So in der Löwenbraut (Fig. 150) nach Chamissos Ballade. Der Löwe duldet nicht, daß seine Bändigerin einem Manne als Gattin die Hand reiche. Just am Tage, an dem die Hochzeit stattfinden soll, streckt er die Herrin zu Boden, legt seine Pratze siegreich auf sie und schaut dem Bräutigam grimmig triumphierend ins Auge, der im Begriff ist, die Büchse auf ihn anzulegen. Das Bild hat seinerzeit großes Aufsehen erregt. — Bei vielen Ärzten hängt im Vorzimmer die Reproduktion eines anderen, gleich berühmten Gemäldes: Der Anatom. Dieser, ein älterer, ernster Mann von prachtvollem Schädelbau sitzt neben einer lang hingestreckten Leiche und zieht zögernd und sinnend das Tuch von dem wunderbaren Körper der jugendlichen Selbstmörderin hinweg. Gabriel Max bleibt nicht bei dem Tode stehen, sondern er beschäftigt sich als Spiritist und Theosoph mit den Dingen nach dem Tode. In ganz merkwürdig geschickter und delikater Weise gelingt es ihm, die spiritistischen Vorstellungen für die Malerei zu verwerten, so in dem Bilde der ekstatischen Jungfrau Katharina Emmerich in der neueren Pinakothek. Ebenso in dem „Geistesgruß“. Eine hysterische Schwärmerin sitzt am Klavier, ganz in ihr Spiel versunken. Plötzlich taucht eine Geisterhand aus dem Dunkel auf und berührt



Fig. 150 Die Löwenbraut von Gabriel Max
(Nach Photogr. Hanfstängl)



Fig. 151 Ein Geistergruss von Gabriel Max
(Nach Photogr. Hanfstängl)

sie leise an der Schulter, so daß sie sich erschrocken und beglückt zugleich umwendet. Der Beschreibung nach möchte man meinen, es müßte diese Komposition eine gezwungene oder gar eine komische Wirkung hervorbringen, aber man braucht nur die Abbildung (Fig. 151) zu betrachten, um sofort eines Besseren belehrt zu werden. Gabriel Max bewegt sich eben in derartigen Vorstellungskreisen, und, woran der Künstler *glaubt*, das kann er auch glaubhaft und überzeugend darstellen, vorausgesetzt daß er wirklich ein Künstler ist. Wie Gabriel Max sich nicht damit begnügt, den Tod als das Ende aller Dinge zu betrachten, sondern ein Jenseits ahnt und glaubt, so sieht er auch in dem Tier nicht schlechthin das Tier, sondern er schreibt ihm, darin dem hl. Franziskus vergleichbar, der nach der Überlieferung sogar den Fischen gepredigt hat, eine Art menschlicher Seele zu, er anthropomorphisiert das Tier, namentlich den Affen, und zwar wiederum in einer so zwingenden Weise, daß wir beim Anblick seiner Affenbilder unwillkürlich an diesen oder jenen der uns bekannten Menschen denken müssen, die wir unter der Maske der Affen wieder zu erkennen meinen. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung das Bild in der Neueren Pinakothek zu München: „Affen als Kunstrichter-Kollegium.“ Bezeichnet: „Gab. Max Kränzchen“. Auf der Rückseite des von den Affen begafften Bildes steht u. a.: „Gegenstand: Tristan und . . .“ Nun ist in den Köpfen der Affen der ganze blöde Stumpfsinn und die rohe Lüsternheit ausgedrückt, womit gewöhnliche Naturen ein Tristan und Isolde-Bild betrachten mögen. Faßt man die Affen schärfer ins Auge, so vermöchte man die Typen des Gigerls, Philisters und Tugendheuchlers leicht herauszufinden. In die Kategorie der Affenkritiker-Bilder gehört auch unser Gemälde (Fig. 152). Es ist ein ganz eigenartiger Künstler, dieser Max, bei dem das psychologisch-menschliche und das künstlerisch-technische Moment gleich stark ausgeprägt sind und sich dabei nicht, wie so häufig, gegenseitig im Wege stehen, vielmehr restlos ineinander aufgehen. Seine unbegrenzte Liebe zu den Tieren, die er hegt und pflegt und mit denen er sich umgibt, hat aus Gabriel Max einen Antivivisektionisten gemacht, der auch als solcher seiner Überzeugung in einem Bilde Ausdruck verliehen hat: ein greiser Gelehrter hält ein Hündchen, dem er

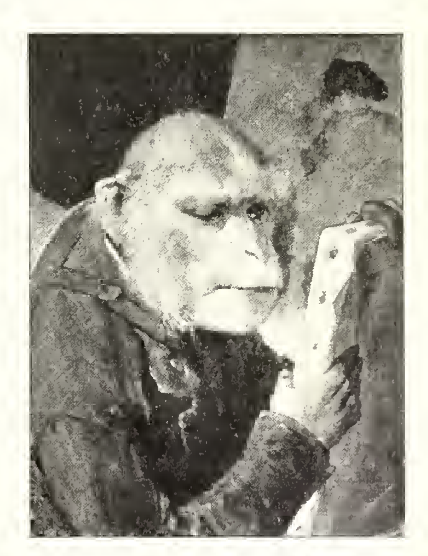


Fig. 152 Der Affe als Kunstkritiker
von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstängl)

bereits die Augen verbunden hat, in den Händen und steht im Begriff, an dem Lebenden ein Experiment vorzunehmen. Da erscheint ihm eine Göttin mit einer Wage, auf deren einer Schale ein Gehirn, auf der anderen ein Herz liegt. Und siehe da, das Herz wiegt schwerer als der Verstand! — Den reinsten und ungetrübtesten Genuß gewährt aber Gabriel Max, wenn er keine Thesen verficht, sondern seine volle, weiche, schwermütige Empfindung gleichsam in lyrischen Liedern ausströmen läßt. Er führt uns dann in herbstliche Landschaften mit raschelndem und fallendem Laub oder in duftige Vorfrühlingslandschaften, in denen die ersten Blumen sprießen; unter einsamen Birken sitzen schöne, stille, vornehme Menschen mit zarter Gesichtsfarbe und etwas hohlen Augen und schwärmen in die gleichgestimmte Landschaft hinein (Fig. 153). Eines ist bei Gabriel Max zu bedauern: daß in den letzten Jahren seine gar zu große Produktivität der Qualität seiner Leistungen Abbruch getan hat.



Fig. 153 Adagio von Gabriel Max
(Nach Photogr. der Photogr. Union, München)

Der liebenswürdigste und sympathischste Künstler, der aus Pilotys Werkstätte hervorgegangen, ist ohne Zweifel *Franz Defregger*,[1]) ein Mann, dem gegenüber der Deutsche fast wie bei Schwind von der Kunstrichtung, um nicht zu sagen von der Kunst ganz absieht, um in ihm nur den Menschen, nur die prachtvolle, kerndeutsche, menschliche Persönlichkeit zu lieben und zu verehren. Defregger wurde im Jahre 1835 zu Stronach, Gemeinde Dölsach, in Tirol geboren. Es existiert nun, namentlich in München, ein Spruch vom dummen Tiroler. Das ist aber ein dummer Spruch! — Wie in allen seinen Zweigen, so erweist sich der altbayerische Volksstamm auch im Tiroler künstlerisch hochbegabt. Bildschnitzen und Theaterspielen, Singen und Zitherspielen, und das pointierte Dichten von Schnadahüpfln, mit denen sich die Leute in improvisiertem Gesang und Gegengesang mit blitzartiger Schnelle angreifen und verteidigen — wo fände man alle diese, in altbayerisch-österreichischen Gebirgsgegenden allgemein verbreiteten Volkskünste beim deutschen Flachland-

[1]) *Rossmann*, Kupferstiche nach Werken neuerer Meister in der Gem.-Galerie zu Dresden. 3. Lieferung, S. 17—31. *P. K. Rosegger*, Wie D. Maler wurde. Österr.-ung. Kunstchronik 1879, III. 2. *F. Pecht*, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Band II. Karl Stieler und F. D. München, 1888. *Fr. Haack*, F. D. Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, herausgeg. von K. Werckmeister. Berl. Photogr. Gesellschaft.

bauern wieder?! — Aus solchem Milieu ist Defregger herausgewachsen. Aber bei allen Gaben und Talenten kommt der Gebirgler in seiner Heimat nicht aus einem engen Kreis, nicht über ein niedriges Niveau hinaus. Ein so starkes Talent wie



Fig. 154 Plauderei von Franz Defregger
(Nach Photographie Hanfstangl, München)

Defregger mußte sich aber darüber hinaus nach Verkehr und Zusammensein mit gleich Talentvollen, sowie nach gründlicher technischer Ausbildung sehnen. So gelangte der Hirtenbub in Pilotys Atelier, so kam der Tiroler nach München. Und Defregger ist dort geblieben und lebt jetzt daselbst im reichen, nach eigenen Wün-

schen selbstgebauten Künstlerheim als einer der Vornehmsten und zugleich Zurückhaltendsten unter den Münchener Malern. Aber ein Stück seines Herzens hat er in seiner Tiroler Heimat zurückgelassen, sich in der großen Stadt niemals völlig eingewöhnt und ein herzliches Sehnen nach den Bergen, ihren schlichten, originellen Bewohnern, nach Höhenluft, Glockenklang und Alpenwiesen niemals ganz verwunden. Aus dieser Sehnsuchtsstimmung heraus idealisiert Defregger seine lieben Landsleute immer ein klein wenig, gleichviel ob er sie jung, ob alt, ob Mann, ob Weib, ob einzeln oder in Gruppen, ob im schlichten Existenzbild, im humoristisch zugespitzten Genre oder endlich in der feierlichen, ernsten, großen Historie darstellt (vgl. Fig. 154—156). Im Haupt- und Mittelsaal des Museums der Landeshauptstadt Innsbruck sind Defreggers Gemälde aus der Geschichte seiner



Fig. 155 Heimkehr der Sieger von Franz Defregger — in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie Hanfstängl)

Heimat, einige im Original, die meisten in tüchtigen Kopien, zu einem an dieser Stätte besonders ergreifenden Gesamteindruck vereinigt. Defreggers Zeichnung ist gut, sein Kolorit weder besonders zart, noch reich, noch lebenswahr, seine Kompositionsbegabung überragt nicht den Durchschnitt, aber seine Auffassung ist so wahr, echt und lebensvoll, seine Bilder sind auch gegenständlich so ansprechend, daß, was er schuf, niemals veralten kann. Seine Gebirgsmalerei hat lebhaften Anklang und zahlreiche Nachfolger gefunden: *Matthias Schmid*, wie Defregger aus Tirol und in demselben Jahre 1835 geboren, *Hugo Kauffmann* aus Hamburg, *Felgentreff* aus Potsdam, *Friedrich Prölss*, den „Chiemsee-*Raupp*“, bekannt durch den Chiemsee-Kahn, und viele andere. Die Tirolerei und die Gebirglerei wurden eben Mode und viele Künstler hingen dieser Mode an, die einen mit größerer, die anderen mit geringerer technischer Gewandtheit und innerer Anteilnahme.

Namentlich konnten die von auswärts ins Land gezogenen Künstler beim besten Willen doch nicht so recht mit den Gebirglern denken und fühlen. Was Wunder daher, daß das ganze Genre allmählich bei den feineren Geistern in künstlerischen Verruf kam. Dafür aber ist Franz Defregger nicht verantwortlich zu machen! Bei ihm war und ist Herzenssache, was bei manchem seiner Nachfolger vielleicht nur Modesache sein mag. Er hat niemand nachgeahmt, sondern ist nur dem Zuge seines Herzens gefolgt, als er als erster daran ging, die Tiroler Bauern im Bilde zu verherrlichen. Wie Defregger ins tirolische, so griff der Wiener *Eduard Kurzbauer* (1840—79) ins schwäbische, der Elsässer mit dem französischen Namen: *Gustave Brion* (geb. 1824, † in Paris 1877) ins elsässische, *Benjamin Vautier* (1829—98, aus der französischen Schweiz gebürtig) ins schweizerische, elsässische und schwarzwäldlerische, endlich *Ludwig Knaus* (in Wiesbaden und in demselben Jahre 1829 wie Vautier geboren)[1] ins hessische Volksleben. Knaus und Vautier gehören künstlerisch zur Düsseldorfer Malerschule. Knaus hat sich aber auch in Paris gebildet und steht daher in technischer Beziehung am höchsten von diesen Künstlern allen. Er ist der beste „Maler" unter den Volksgenremalern und hat überhaupt zu einer Zeit, als man im Ausland herzlich schlecht vom Malenkönnen der Deutschen dachte, neben Spitzweg, Menzel, Viktor Müller, Faber du Faur und Feuerbach zu der kleinen, auserwählten Schar derjenigen gehört, die auch in dieser Beziehung die deutsche Ehre wahrten und sogar von den Franzosen anerkannt wurden. Aber ein fataler Zug von kühler Reflexion oder gar scharfer Ironie beinträchtigt wesentlich die Wirkung seiner Gemälde, die doch naiv, behaglich und wie aus dem Volksempfinden heraus geboren wirken sollen. Es scheint eben, daß Knaus sich seinen Landsleuten gar zu sehr entfremdet und zuviel von der Denk- und Gefühlsweise des Städters angenommen hat. Berühmt sind seine Schacherjuden-Bilder, seine „Goldene Hochzeit" — auf der sich das greise Jubelpaar nicht scheut, noch ein Tänzchen zu wagen! — und sein „Kinderfest" „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" in der Berliner Nationalgalerie: „In einem Baumgarten unweit der Stadt sind groß und klein in der Tracht des 18. Jahrhunderts bei ländlichem Fest an langen Tafeln versammelt; im Hintergrunde Väter und Mütter mit den erwachsenen Kindern, denen eine



Fig. 156 Das letzte Aufgebot von Franz Defregger
(Nach Photographie Hanfstängl)

[1]) *Alfred de Lostalot*, L. K. Gaz. des Beaux Arts 1882, I. 269, 136. L. Pietsch, L. K. Photogr. nach den Originalen des Meisters. Berlin, Photogr. Gesellschaft. Friedr. Haack, L. K. Das 19. Jahrhundert in Bildnissen. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Musikbande aufspielt, von Kellnern mit Wein bedient, im Mittelgrunde die Jüngeren; paarweis gereiht, haben sie dem Weine tüchtig zugesprochen, und die Knaben versuchen sich nach dem Vorbilde der Älteren in Artigkeiten gegen die Mädchen: ein keckes Bürschchen am Eckplatz links wird durch den Tischwart und eine mit Schüsseln herbeikommende Alte in seinen Zärtlichkeiten gestört, welche die übrigen mit Lachen wahrnehmen; ganz vorn sitzen die Kleinsten unter Aufsicht eines älteren Mädchens, das, von dem großen Hofhunde geplagt, ein Knäbchen füttert, während das hinter ihr sitzende Schwesterchen sich, mit den Händen in



Fig. 157 Kartenspielende Schusterjungen von Ludwig Knaus
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

der Schüssel wühlend, gütlich tut und zwei Jungen sich um den Teller zanken; von den drei letzten links ist das vorderste Mädchen emsig bei der Arbeit, der kleine Knabe neben ihr wirft den Katzen Reste zu. Sommer-Nachmittag. — Bez.: L. Knaus, 1869.“ Diese dem Berliner Galerie-Katalog entnommene Beschreibung charakterisiert zur Genüge den Geist der Knausschen Gemälde. Auf unserer Abbildung der kartenspielenden Schusterjungen (Fig. 157) tritt das Absichtliche, das sich auf seinen Bildern so oft störend bemerkbar macht, nicht stark, aber doch auch etwas hervor. Beide Buben versäumen über dem geliebten Kartenspiel ihre Pflichten, der eine die des Kindsmädchens, der andere die des Bierholers und Stiefelausträgers. Die lauernde, lustige Siegesmiene des hellauf Heraus-

lachenden ist gerade so fein charakterisiert, wie die augenblickliche Verlegenheit und das Sichnichtunterkriegenlassenwollen des bedenklich die Backen Aufblasenden. Der pfiffige Schusterjunge gehört überhaupt zum eisernen Bestand der Knausschen Kunst. Technisch weniger hervorragend, aber ungleich liebenswürdiger und unmittelbarer ist Benjamin Vautier [1]) (Fig. 158), ganz besonders in seinen zahlreichen Tanzbildern (Fig. 159).

Der andere große Künstler altbayerischer Herkunft, der neben Defregger aus Pilotys Werkstatt hervorgehen sollte (um wieder dahin zurückzukehren), war *Franz Lenbach,* geboren 1836 in Schrobenhausen in Oberbayern (✝ 1904) [2]). Die Wiege dieses großen Porträtisten stand unweit derjenigen Hubert Herkomers. Auch er hat sich anfangs hart durchs Leben schlagen müssen. Auch er ist als junger Bursche wie Defregger barfuß gelaufen, auch er hat sich wie Herkomer beruflich zuerst als Maurer betätigt und dann als Porträt- und Heiligenmaler seines Heimatsortes. Darauf kam er nach München zu Piloty und wurde endlich von Schack nach Italien geschickt, um diesem einige alte, meist venetianische Gemälde zu kopieren. Später hat Lenbach in prächtiger italienischer Renaissance-Villa dem Verleger Georg Hirth zur Seite und dem Dichter Paul Heyse gerade gegenüber, wie ein Fürst unter



Fig. 158 Im Bade von Vautier
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

den Münchener Malern gelebt (vgl. Fig. 50). Seine einstigen Meisterwerke der Kopistenfertigkeit hängen in der Schackgalerie. Sie waren für seine künstlerische

[1]) *A. Rosenberg,* Vautier. Bielefeld und Leipzig 1897.

[2]) *H. E. von Berlepsch,* Fr. L., in Velhagen u. Klasings Monatsheften 1891, 1. Lenbachs zeitgenössische Bildnisse, Heliogravuren von Albert. München 1888. *A. Rosenberg,* Lenbach. Bielefeld und Leipzig. Vgl. auch die Nummern der Münchener Neuesten Nachrichten unmittelbar nach Lenbachs Hinscheiden am 6. Mai 1904.

Entwicklung von ganz besonderer Bedeutung. Wohl hat er das Zeug dazu gehabt, sich aus eigener Kraft heraus eine blühende Technik und eine lebensvolle Naturanschauung zu erwerben, wie sein „Hirtenbub“ beweist, eine charaktervolle Jugendarbeit, gleichfalls in der Schackgalerie, aber er hat es dennoch vor-



Fig. 159 Die Tanzstunde von Benjamin Vautier in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 201)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

gezogen, mit den Augen der Alten zu sehen und sich ihrer Ausdrucksmittel zu bedienen. Es gibt wohl kaum einen anderen deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, der sich so tief in die großen alten Meister hineingesehen und so innig in sie versenkt hat. Indessen bildet seine Kunst keinen Abklatsch der Alten, sondern sie zeichnet sich im Gegenteil durch eine kräftige persönliche Note aus. Neben den Tizian, Rubens, van Dyck erscheint er sicherlich als ein viel Geringerer, aber immerhin als auch Einer! — In die Gegenwart ragt er als eine Größe herein. Gewiß ist seine retrospektive Art heutzutage nicht nur äußerlich unmodern, sondern auch wahrhaftig innerlich überwunden. Aber seine Persönlichheit ist so stark, daß er sich im Glaspalast zu München in seinem altmodisch, aber schön ausgestatteten renaissancistischen Lenbachsaal den Jungen gegenüber immer in Ehren als eine geschlossene Macht zu behaupten vermochte. Lenbach ist als Frauen- und Männermaler gleich geschmackvoll. Seine Art, den Kopf oder die Büste groß, schön und wirkungsvoll im Rahmen unterzubringen, die Fleischfarbe je nach ihrem besonderen Ton von einem gerade dazu stimmenden Untergrund sich abheben und das Auge aus dem Ganzen als Haupt- und Mittelpunkt herausleuchten zu lassen, ist einzig. Nun aber pflegte er den Frauen als ein liebenswürdiger Schmeichler zu nahen und ihnen durch eine pikante Wendung des Antlitzes, durch Hintenüberlehnen des Kopfes und starkes Hochheben des Kinns eine gewisse gleichförmige, fast konventionelle Schönheit zu verleihen, die stets sehr viel Vornehmheit enthält (vgl. Fig. 160), zu der aber häufig auch ein

gut Teil raffinierter Sinnlichkeit hinzukommt. Ganz besonders bevorzugte er wie die alten Venetianer das rote Frauenhaar. Ferner liebte er es, wiederum im Anschluß an die alten koloristischen Großmeister, seine zweite Gemahlin, eine geborene Baronesse, mit einem seiner Kinder zu einer wirkungsvollen Gruppe zu vereinigen, wie er einst seine erste Gattin, eine Gräfin Moltke, mit einem solchen gemalt hatte. Lenbachs Damenbildnisse ähneln sich alle mehr als Töchter desselben Meisters, als daß sie den Persönlichkeiten der Dargestellten entsprechend voneinander verschieden wären. Dagegen verstand es Lenbach bei seinen Herrenporträts, zu denen ihm fast nur Männer von hohem Geist oder wenigstens von hohem Rang saßen, sowohl die besondere Begabung des Staatsmannes, Feldherrn, Dichters, Musikers, Gelehrten u. s. w. als auch namentlich die Individualität jedes einzelnen klar herauszuarbeiten. Und zwar gab er das bleibend Charakteristische und Bedeutende in scharf zugespitzter Momentanität. Er soll sich dazu außer gründlichem persönlichen Studium des Darzustellenden vieler Momentphotographien bedient haben, aus denen er gewissermaßen den Extrakt herausdestillierte. Dabei konzentrierte er sich auf den Kopf und gab höchstens das Brustbild mit einer oder allenfalls beiden Händen, die dann bei der Charakteristik kräftig mitsprechen. So werden durch seines Geistes Arbeit viele bedeutende, unter sich unendlich verschiedene Männer des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in charaktervollen Bildnissen auf die Nachwelt kommen, wie der jüngst verstorbene langlebige Papst Leo XIII. (Fig. 161), Mommsen, Schwind, der Dichter Hermann Allmers, der Minister Delbrück, der Chemiker Baeyer, Döllinger und viele, viele andere. In seinen Selbstbildnissen macht sich die altmeisterliche Stilisierung am stärksten geltend (Fig. 162). Die Höhepunkte seines Schaffens hat Lenbach in seinen Bismarckbildnissen erreicht. Er gehörte neben Schweninger, gleichfalls einem Altbayern, zu den wenigen Intimen bürgerlicher Herkunft im Hause Bismarck. Der eiserne Kanzler freute sich in seinen Mußestunden der klugen humorvollen Rede des Künstlers — dieser ist ein außerordentlich geistreicher Mann gewesen —, ließ sich herzlich gern von ihm in allen möglichen Stellungen, in der gelben Halberstädter Kürassieruniform wie im schwarzen Rocke des märkischen Landedelmannes (Fig. 163) malen, nahm aber weiter keinen tieferen Anteil an seiner Kunst. Bismarck, der, wie aus seinen Briefen hervorgeht, trotz einem Künstler die Natur in ihren mannigfaltigen landschaftlichen Schönheiten und in ihren wechselnden Stimmungen zu erfassen und seiner lieben Frau in beredten Worten zu schildern gewohnt war,[1]) besaß trotzdem kein Verhältnis zur bildenden Kunst.[2]) Wenn man nun auch nicht behaupten darf, daß Lenbach dem Kanzler kongenial gewesen



Fig. 160 Porträt der Gräfin Görtz — von Lenbach (Nach Photogr. Hanfstängl)

[1]) Vgl. Bismarcks Briefe an seine Frau, aus denen erst die menschliche Größe des einzigen Mannes voll und klar ersichtlich wird.

[2]) *Fr. Haack*, Bismarck und die Kunst. Kunst für Alle 1894/95 Bd. X, pag. 217.

sei — wer hätte überhaupt auch nur gewagt, sich mit diesem Riesen an Geist zu messen?! —, so steht doch fest, daß kein Maler den Kanzler in seinem ge-

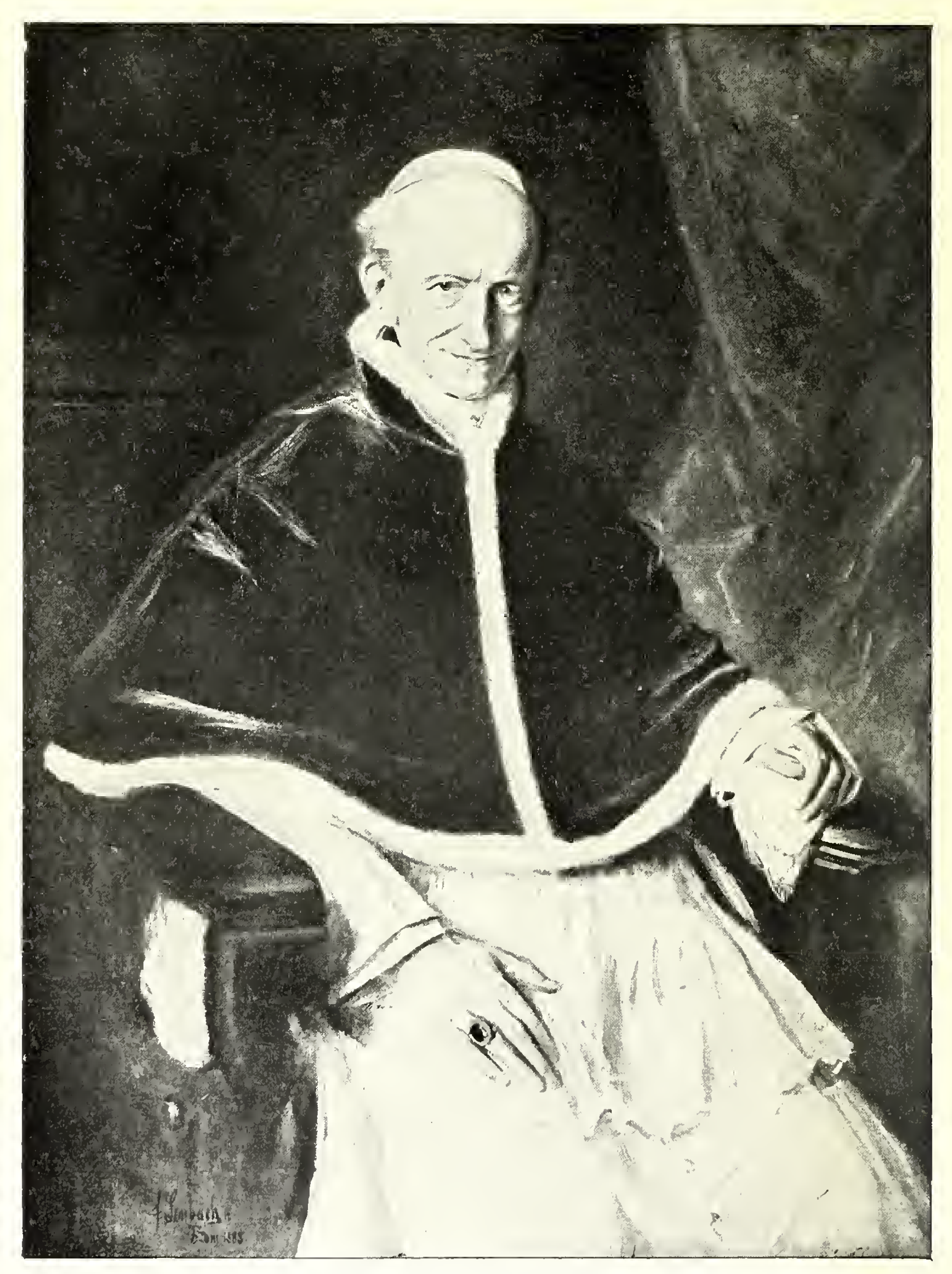


Fig. 161 Papst Leo XIII. von Lenbach in der Neueren Pinakothek zu München (Zu Seite 203)

waltigen Wesen tiefer, größer und monumentaler zu erfassen und darzustellen vermocht hat, als Franz Lenbach. So wie er ihn gemalt hat, den Recken mit

den blitzenden Blauaugen, wird Bismarck im Gedächtnis der kommenden Geschlechter fortleben.

Um Lenbachs Delikatesse als Kolorist und seine Tiefgründigkeit als Psycholog voll zu würdigen, muß man ihn mit dem Wiener Bildnismaler hoher Herren *Heinrich von Angeli* oder mit *Max Koner*[1]) vergleichen, der lange Jahre in Berlin als erster Porträtist gefeiert wurde. Gewiß hat auch dieser ein wackeres Können besessen und die gemalten Persönlichkeiten in puncto Ähnlichkeit brav getroffen (vgl. Fig. 164), aber es hat ihm an koloristischer wie kompositioneller und psychologischer Tiefe gefehlt. Dagegen vermag sich der Münchener Maler *Friedrich August Kaulbach* (geb. in Hannover 1850) sehr wohl neben Lenbach zu behaupten. Der alte Wilhelm Kaulbach mußte den bitteren Schmerz erleben, daß sich sein eigen Fleisch und Blut künstlerisch von ihm lossagte und in das Lager seines Nebenbuhlers, Nachfolgers und Überwinders Piloty überging, sowohl sein eigener Sohn *Hermann Kaulbach* (geb. München 1846), als auch seines Bruders, eines jüngst in Hannover verstorbenen Malers, Sohn Friedrich August. Hermann ist nun ein etwas süßlicher, schwächlicher Modemaler geworden, der rühren und poetisch erquicken möchte, ohne die rechte Kraft dazu zu besitzen. Eine verhältnismäßig tüchtige Leistung ist sein „Unsterblichkeit“ betiteltes Gemälde in der Neueren Pinakothek: eine junge Römerin der klassischen Zeit drückt der Büste des verstorbenen Geliebten einen Kuß auf die steinernen Wangen. Fritz August[2]) ist jahrelang Direktor der Münchener Kunstakademie gewesen und hat sich als ein tüchtiger Künstler von sicherer Beobachtung und feinem koloristischen Empfinden bewährt, nur besitzen seine gemalten Figuren kein eigentliches animalisches Leben. Sie vermögen nicht recht zu stehen, geschweige denn zu gehen oder gar zu laufen. Daher gelangt er zur besten Wirkung in dem an sich bewegungslosen Porträt und wird als Maler vornehmer, schöner, gesunder, sinnlich heiterer Frauen, sowie scharf ausgesprochener männlicher Charakterköpfe fortleben (vgl. Fig. 165 und 166). Von anderen Darstellungen ist sein „Schützenlisl“ in weiten Kreisen populär geworden.



Fig. 162 Selbstbildnis Lenbachs (Zu Seite 203)
(Nach Photographie Hanfstängl)

Der Humor oder richtiger gesagt: der Witz ist sonst innerhalb der Pilotyschule Sache des 1846 geborenen Schlesiers *Grützner*.[3]) Grützner hat den Mönch und das Mönchsleben von der heiteren, fröhlichen, humoristischen Seite aus erfaßt;

---

[1]) *M. Jordan,* Koner. Bielefeld u. Leipzig 1902.

[2]) *Rosenberg,* F. A. v. Kaulbach. Bielefeld u. Leipzig 1901.

[3]) *F. v. Ostini,* Grützner. Bielefeld u. Leipzig 1902.

den Mönch und namentlich den feistfröhlichen Bruder Kellermeister in zahlreichen Varianten mit Stift und Pinsel und mit breiter, behaglicher Schilderung des Milieus unter Benützung schöner alter Originalmöbel und Originalkostüme unendlich oft dargestellt und sich damit das schönste Häuserl in München und die Zuneigung



Fig. 163 Porträt des Fürsten Bismarck von Lenbach (Zu Seite 203)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

der breitesten Schichten des deutschen Volkes ermalt. Aber seine anfangs frische Beobachtung des Lebens hat immer mehr nachgelassen, seine stoffliche Charakteristik ist immer oberflächlicher, sein Witz immer schaler geworden, ja selbst seine Technik immer unleidlicher, je mehr er sich von seinen ursprünglichen Vorbildern, den alten Niederländern vom Schlage des Ostade abgekehrt und unter dem Einfluß des Freilichts Hellmalerei im modernen Sinne angestrebt hat. Diese Beobachtung können wir überhaupt bei manchem Pilotyschüler, bei manchem Maler der



Fig. 164 Kaiser Wilhelm II. von Max Koner
(Zu Seite 205)
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

rennaissancistisch-koloristischen Richtung machen: solange diese Künstler sich an ihr klassisches Vorbild halten, in das sie sich nun einmal in der Jugend mit frischen Sinnen hineingesehen hatten, leisten sie, wenn auch nichts Originelles, so doch etwas Tüchtiges. Aber von dem Augenblick an, in dem sie modern sein wollen, ohne dazu imstande zu sein und ohne ihre guten alten Vorbilder vergessen zu können, werden sie unsicher, tastend, schwankend und erreichen keine geschlossenen Wirkungen mehr. Das gilt z. B. von dem einst prächtigen Raubrittermaler *Wilhelm Diez* (geb. 1839 in Bayreuth) (vergl. daraufhin das Bild von 1876 mit dem zwanzig Jahre späteren, Nr. 153 mit Nr. 154 der Neueren Pinakothek), der in seiner früheren guten Zeit den alten Niederländern so nah wie kaum ein anderer gekommen ist, und mit weißblaugrauem Himmel, gelbgrünem Erdboden, bunten Rokokokostümen, kutschierenden Mohren, alten Karossen, Schimmeln und Schecken, Falben und Schweißfüchsen die lustigsten Farbenwirkungen erreicht hat. Ein anderer Neu-Altniederländer ist *Otto Seitz,* der wie Ostade aus tiefem Dunkel die roten Barette, blauen Röcke, weißen Hemden, grünen Hosen, gelben Schuhe und roten Schuhabsätze seiner fidelen Brüder kräftig herausleuchten läßt. *Loefftz',* des Akademiedirektors Bedeutung beruht offenbar auf seiner exquisiten Zeichnung, auf der anatomisch vorzüglichen Modellierung menschlicher Akte. Sein Kolorit hat früher einen Stich ins Glasige und Porzellanene gehabt und jetzt ins Flaue und Grelle. Seine Erfindung und Auffassung klingt stets an alte Meister an. Der reichbegabte *Heinrich Lossow,* schon von Hause aus eine graziöse, sinnlich heitere Rokokonatur, hat als Schleißheimer Galeriekonservator die günstigste Gelegenheit gehabt, sich in Schloß und Park ins 18. Jahrhundert zurückzuträumen. *Nikolaus Gysis* war ein aus dem Piloty-Atelier hervorgegangener und in München ansässiger Grieche.[1] Zu früh gestorben und zu früh vergessen ist *Emil Squindo* (geb. 1857 in München), der als letzter Pilotyschüler hier aufgeführt sei. Er hat mit seinem unvollendeten Pinakothekbilde: „König Ludwig XVI. mit seiner Familie auf dem Wege von Versailles nach Paris am 6. Oktober 1789“ bewiesen, über welch reiche blühende Pa-

Fig. 165 Fritz August Kaulbach, Bildnis seiner Gattin in der Neueren Pinakothek, München (Zu Seite 205)

[1]) *Marcel Montandon,* Nikolaus Gysis. Bielefeld und Leipzig.

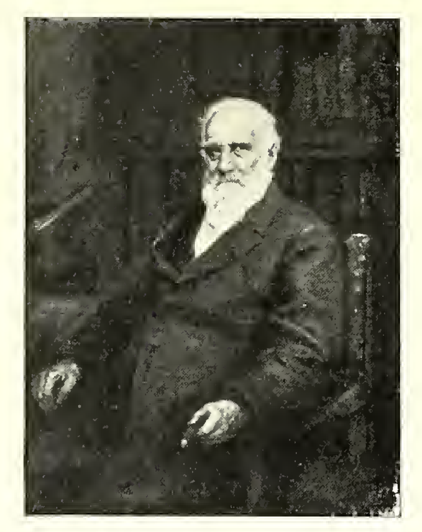


Fig. 166 Max Pettenkofer von Fritz August Kaulbach in der Münchener Neueren Pinakothek (Zu Seite 205)

lette und über welch kräftige Vorstellungsgabe er verfügt hat. So weit die Ausstrahlungen des Piloty-Ateliers! — Neben diesem Altmeister der Münchener Koloristenschule verdienen als selbständige und von ihm unabhängige Münchener Malerindividualitäten der große feurige Kolorist *Viktor Müller* und der Darsteller Luthers und seiner Zeit *Wilhelm Lindenschmit* Erwähnung. Beide wurden in demselben Jahre 1829, dieser in München, jener in Frankfurt, geboren. Beide haben sich zu gleicher Zeit wie Feuerbach ihre Ausbildung in Antwerpen und Paris geholt. Der Kolorist Wilhelm Lindenschmit war ein Sohn des Cornelianers *Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*, der einst auf der Außenwand der Kirche von Untersendling bei München den „Untergang der Oberländer Bauern während der österreichischen Okkupation" gemalt hatte. An dieser Stelle seien auch der vornehm graziöse *Arthur von Ramberg, Hirth du Frênes* und der hervorragende Stillebenmaler *Ludwig Adam Kunz* erwähnt.

Nach den Malern seien die Zeichner genannt: *Wilhelm Busch* vor allem, der zwar 1832 in Wiedensahl (Hannover) das Licht der Welt erblickt, aber in München künstlerische Bildung und Anregung empfangen, durch sein Busch-Album Weltberühmtheit erlangt und schließlich wieder in seiner Heimat Ruhe und Einsamkeit gesucht hat. Busch hat es in einzigartiger Weise verstanden, wie in seinen Versen, so auch in Zeichnungen mit ganz wenigen aber unfehlbar sicheren Strichen menschliche Verkehrtheit aller Art zu geißeln. Es steckt auch ein gut Teil kulturkämpferischer Polemik in seinem Oeuvre. Wenn man im Buschalbum blättert, so nimmt's sich lustig genug aus. Schaut man aber genauer zu, so steckt hinter dem Scherz ein tiefer furchtbarer Ernst, die ganze große niederdeutsche Melancholie,



Fig. 167 Die Jagd nach dem Glück von R. Henneberg in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

wie sie auch in Storms, Rabes und Frenssens Dichtungen wieder erscheint. Dagegen lebt in den Menschen- und Tierkarikaturen *Adam Oberländers* (geb. in Regensburg 1845), des Meisters unter den Meistern der „Fliegenden Blätter“ seiner Generation, welche die der Schwind, Spitzweg, Pocci abgelöst hat, ein echt altbayerisch behaglicher Humor. Neben Oberländer verdienen noch besonders *Adolf Hengeler, Edmund Harburger, René* und *Ernst Reinicke*, *Steub* und *Stockmann* als Zeichner der „Fliegenden Blätter“ Erwähnung.

Um die Bedeutung der Münchener Koloristenschule zu ermessen, braucht man sie nur mit der gleichzeitigen Berliner Schule zu vergleichen. Wie in den klassizistischen und romantischen, so hat auch in der realistischen Epoche, wenn



Fig. 168 Der Zug des Todes von Gustav Spangenberg in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

wir von dem einzigen Adolf Menzel, der später besprochen werden soll, absehen, die Malerei an der Spree ein im allgemeinen kümmerliches Dasein gefristet. *Rudolf Henneberg,* der Schöpfer der „Jagd nach dem Glück“ (Fig. 167), und *Gustav Spangenberg,* der Maler des Bildes „Der Zug des Todes“ (Fig. 168), ragen als ausgesprochene Talente auf dem Gebiete der Erfindung und Komposition hervor. *Karl Becker* hat — mit wenig Glück! — die venezianischen Koloristen nachgeahmt. Sein „Karl V. bei Fugger“, der gelassen die Schuldscheine des Kaisers im lodernden Kaminfeuer verbrennt (Fig. 169), *Otto Knilles* Tannhäuser und Venus, *Julius Schraders* Abschied Karls I. und sein Tod Leonardos, *Gustav Richters* Auferweckung von Jaïri Töchterlein, sein neapolitanischer Fischerknabe und seine ungemein beliebte Königin Luise sind die hervorstechendsten Werke der damaligen Berliner Schule. Der süßlihe Richter hat sich auch als Bildnismaler großer Beliebtheit erfreut. Daneben sind *C. Graeb* als Architekturmaler, *C. Steffeck* als Pferdemaler, *Eduard Meyerheim* als Familienmaler, *E. Kretschmer* mit seinen launig erfundenen Szenen, *Theodor Hosemann* († 1875) mit den derb humoristischen Schilderungen des Proletariats und des Weißbier-Philistertums, *Cretius* mit seinen eleganten und liebenswürdigen Darstellungen des italienischen Volkslebens zu nennen. Bewunderungswürdige Charakterbilder des südlichen Lebens hat *Ludwig Passini* in seinen meisterlichen, koloristisch vollendeten Aquarellen gegeben. *Paul Meyerheim,* der Sohn Eduards,

traf in seinen frischen Darstellungen mit grossem Erfolg den humoristischen Ton. Feine koloristische Wirkungen verstand *A. von Heyden* seinen klar gestimmten Bildern zu verleihen. Historische Schilderungen hat der in Dresden lebende *Julius Scholz* in seinem Gastmahl der Wallensteinschen Generale (Galerie zu Karlsruhe) und dem Aufruf von 1813 geliefert. *W. Riefstahl* (1827—1888), zuerst in Berlin, später in Karlsruhe, dann in München tätig, zeichnete sich durch stimmungsvolle Schilderungen des deutschen wie des italienischen Volkslebens aus. Am bezeichnendsten verkörpert sich die Berliner Malerei dieser Richtung in dem Akademiedirektor *Anton von Werner* (geb. 1843 in Frankfurt a. d. O.). Werner ist in seiner Jugend auf einer Italienfahrt als Freund und Reisegenoß dem Dichter Viktor



Fig. 169 Kaiser Karl V. bei Fugger von Karl Becker, in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 209)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Scheffel nahe getreten, dessen „Trompeter von Säckingen" er hernach in einer arg süßlichen Auffassung illustrierte. Er hat aber in jungen Jahren mit hellen klaren Augen scharf beobachtend in die Welt gesehen und manch trefflichen Studienkopf gezeichnet. Ausgesprochenen Sinn für Farbe hat er eigentlich nie besessen. Allmählich hat er sich dann zum königlich preußischen Malhistoriographen ausgewachsen und die großen Ereignisse von 70/71 mit genauer Beobachtung aller Reglements und Bekleidungsvorschriften, aber ohne malerische Feinheit und ohne alle Größe im Bilde wiedergegeben. Von diesem Standpunkt aus hat er auch den Wiener Kongreß und die Kaiserproklamation im Spiegelsaal zu Versailles gemalt. Seine Bilder werden als getreue historische Dokumente niemals ihren Wert verlieren, dennoch muß man es bedauern, daß nicht andere Maler als

Mitglieder des großen Hauptquartiers im Kriege mitgeritten sind. Der geringe künstlerische Wert der großen Zeremonienbilder von Werner wird einem recht augenfällig, wenn man sie mit ebensolchen von Adolf Menzel vergleicht. Das königliche Schloß zu Berlin bietet bequeme Gelegenheit dazu. Werner hat aber den Geschmack der breiten Massen seiner norddeutschen Landsleute vorzüglich getroffen, indem er gelegentlich in seine Kriegsbilder rührende oder humoristische Züge einflocht. Der Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des französischen Generals Abel Douay und der deutsche Landwehrmann, der auf beschneiter Landstraße einer Französin ihr Kind abnimmt und es in seinen Armen beruhigt, sind dafür charakteristisch. Anton von Werner nimmt in den Kunstkämpfen der Gegenwart eine scharf pointierte Stellung als der einflussreichste unter den Gegnern der Moderne ein.

Die äußerste Ausartung der Richtung eines Anton von Werner wird durch *Allers* repräsentiert, der mit einer scharfen Beobachtung für die Wirklichkeit ausgestattet ist, aber prosaisch wie ein Mitglied der „Familie Buchholz“ in die Welt sieht.

Als Soldaten-, Kriegs- und Schlachtenmaler verdienen neben Anton von Werner Erwähnung *Carl Röchling* in Berlin, in Düsseldorf der Kürassierdarsteller *Theodor von Rocholl, Wilhelm Camphausen* und *Georg Bleibtreu*, in München der brillante Zeichner *Heinrich Lang* und der koloristisch hervorragende Sohn Albrecht Adams, *Franz Adam*, der, obgleich er im Gegensatz zu seinem abenteuernden Vater keinem Feldzug persönlich beiwohnte, es dennoch vorzüglich verstanden hat, die Fougue der Kavallerie-Attacke zu treffen. Aber der rein künstlerisch bedeutendste von unsern deutschen Soldaten- und Schlachtenmalern allen, der den Vergleich mit den Franzosen Neuville und Detaille wahrlich nicht zu scheuen braucht, das war der ehemalige Offizier *Otto von Faber du Faur* (geb. in Ludwigsburg bei Stuttgart 1829, gest. 1901 in München). Er war als Reiter eines auffallenden, prachtvollen, langschwänzigen, orientalisch gezäumten und gesattelten arabischen Schimmels, der im Sommer durch ein Fliegennetz geschützt war, eine bekannte Münchener Straßenerscheinung. In der Darstellung solcher Tiere hat nun auch der farbenselige Meister geschwelgt. Immer und immer wieder erschienen diese edlen Pferde auf seinen Gemälden — einzeln, in Gruppen, in ganzen Schlachtreihen — in der Ruhe, auf dem Marsch, im Kampf und unter der Einwirkung furchtbarster Strapazen — in der Freiheit, unter dem wilden einheimischen Reiter wie unter dem disziplinierten europäischen Soldaten. Der Künstler ward nicht müde, die Einwirkung des Sonnenlichtes unter den verschiedensten Verhältnissen auf die Färbung der Tiere, ihrer Schabraken, ihres Lederzeuges zu studieren, dabei Himmel und Erde in seine koloristischen Experimente einzubeziehen. Eine nach seinem Tode veranstaltete Kollektivausstellung zu München hat Faber du Faur als einen der ausgezeichnetsten deutschen Koloristen kennen gelehrt. Seine Vorliebe für edle Pferde, kräftige Farbe und grelle Beleuchtung hat aus ihm gelegentlich einen Orientmaler gemacht. Als seine Kollegen auf diesem Gebiete sind der trocken registrierende *Wilhelm Gentz*, der den deutschen Kronprinzen Friedrich Wilhelm nach Palästina begleitet und dessen Einzug in Jerusalem gemalt hat, und der gleich Faber du Faur leidenschaftliche Farben- und Pferdefreund *Adolf Schreyer* zu nennen. Als eigentlicher Tropenmaler muß *Eduard Hildebrandt*, der eine Reise um die Welt unternommen hat, bezeichnet werden.

Neben dem Frankfurter Schreyer mag seinem Landsmann und Zeitgenossen *Anton Bürger* ein wohlverdientes Plätzchen angewiesen werden. Beide repräsentieren am besten die Kunst der alten freien deutschen Reichsstadt innerhalb der koloristisch-realistischen Epoche. Gleich ausgezeichnete Koloristen, verkörpern sie vortrefflich die beiden Geistesströmungen innerhalb der Frankfurter Bevölkerung.

Jenen zog es in die Welt hinaus, er sehnte sich nach dem Orient mit seinen farbigen Wundern, dieser blieb still daheim oder wanderte höchstens nach Cronberg im Taunus und verliebte sich nach echt Frankfurter Art in die vielen köstlichen Farben-, Beleuchtungs- und Stimmungswunder des alten deutschen Stadtbildes. Er malte enge Gäßchen, den schönen breiten Fluß, den hochragenden Dom und bevölkerte seine Stadt- und Straßenbilder mit genau dazu passender Staffage. Seine lieben kleinen Bildchen atmen eine trauliche Stimmung, die jedem Deutschen unfehlbar zu Herzen gehen muß.

Unter den Düsseldorfer Koloristen ist der Geschichtsmaler *Peter Janssen* und der Genremaler *Klaus Meyer*, unter denen in Karlsruhe *Ferdinand Keller* hervorzuheben. In Wien zeichneten sich *August von Pettenkofen*, *Hans Canon* und *Friedländer* aus.

Die Orientmalerei führt uns auf die Landschaft. Jede Generation schaut die Natur mit anderen Augen an, sieht ihr andere Seiten ab. Die Klassizisten, die Rottmann, Reinhart, Koch hatten die großen Linien, die edlen Formen ins



Fig. 170 Abendlandschaft von Eduard Schleich dem Älteren
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Auge gefaßt; die Romantiker vom Schlage der Schwind und Lessing hatten in der Natur die deutsche Märchenstimmung gesucht und gefunden, andere Romantiker, wie *Etzdorf*, *Zwengauer* und der nachgeborene *Winkler* hatten die romantische Schönheit des Hochgebirges auf die Leinwand zu zaubern versucht, wozu aber ihre groben und dennoch schwachen Mittel nicht ausreichten (vgl. ihre Bilder in der Neueren Pinakothek zu München). Sie liebten in der Natur die kräftig in die Augen fallenden Reize, denen bis auf den heutigen Tag herab der Durchschnitts-Tourist wie der Durchschnitts-Theatermaler nachgeht. Mit den Landschaftern der Pilotyschen Generation, mit *Schleich* dem Älteren und *Lier* in München, auf die später die *Wenglein* und *Willroider* folgen sollten, mit den beiden Brüdern *Andreas* und *Oswald Achenbach* in Düsseldorf zog ein neuer Geist in die deutsche Landschaftsmalerei ein. Andreas Achenbachs Auftreten ward von dem Altonaer *Ludwig Gurlitt*, dasjenige Schleichs von dem Hamburger *Christian Morgenstern* vorbereitet. Morgensterns Beispiel führte Schleich in den Isargrund und das Dachauer Moos und erwies sich so für viele Generationen bis auf die Gegenwart herab maßgebend. Es ward fortan weder ausschließlich auf große Linie und edle Form, noch auf romantische Stimmung, sondern auf die volle, ganze und große Natur, ihre wechselnde Färbung, ihre Luft- und Lichtstimmungen sowie auf gute, lebensvolle stoff-

liche Charakteristik gesehen (Fig. 170). Aber bei aller Realistik ward noch etwas Romantik in die neue Anschauungsweise herüber gerettet. Andreas Achenbach bevorzugte die norddeutsche und nordische Strandlandschaft (Fig. 171), Oswald Italien mit dem blauen Himmel, der kräftigen südlichen Sonne und den farbigen Trachten der Bewohner. Wie dieser, so ging auch der Hamburger *Askan Lutteroth* nach Italien, an jenen schloß sich der norwegische Marinemaler *Hans Gude* an. Die Schweiz besaß an dem Genfer *Al. Calame* (1810—1864) einen Landschafter, der mit hoher Meisterschaft die großartige Alpennatur seines Heimatlandes zu schildern wußte und viele andere auswärtige Maler dahin zog.

Die religiöse Malerei ward und wird auf dieser Stufe der Entwicklung, abgesehen von vielen konventionell süßlichen Malern, wie *Pfannschmidt* in Berlin (1819—1887), durch zwei markante, aber voneinander grundverschiedene Persönlichkeiten vertreten. Der in Ungarn im Jahre 1844 geborene Israelit Michael Lieb, der den Künstlernamen *Mihály Munkácsy* [1]) annahm, malte anfangs in Düsseldorf Bilder aus dem ungarischen Volksleben, später in Paris solche aus der „Gesell-



Fig. 171 Mondscheinlandschaft von Andreas Achenbach
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

schaft“, um 1882 mit einem Christus vor Pilatus hervorzutreten, auf den zwei Jahre später eine Kreuzigung folgte. Der Christus vor Pilatus erlebte einen Triumphzug durch die europäischen Hauptstädte, und wir haben alle als junge Leute staunend davor gestanden (Fig. 172). Wir befinden uns in großmächtiger, weiträumiger Halle, die architektonisch gegliedert und diskret geschmückt, vorn

[1]) *F. W. Ilges,* M. v. Munkácsy. Bielefeld und Leipzig 1899.

kräftig beleuchtet, hinten im Dämmerlicht gehalten ist. Darin Christus, Pilatus und das Volk der Juden. Vorn die Pharisäer und Schriftgelehrten mit großen pathetischen Gesten, hinten durch Schranken und einen römischen Kriegsmann zurückgehalten, die erregte, heulende, schreiende, wild gestikulierende Volksmenge. Alle aber sind von dem gleichen Wunsch beseelt, daß Christus gekreuzigt werde. Und nun Pilatus unschlüssig, mit sich selbst im inneren Widerstreit, trotz seines prunkenden Thronsessels ein in sich zusammengesunkener, armer, schwacher, zweifelnder Mensch. Dagegen ihm gegenüber Christus von wildem Todeshaß umbraust, aber in sich selbst gefestigt, ruhig, zuversichtlich. — Das Bild übt eine bedeutende Wirkung aus. Es ist in jeder Beziehung mit den raffiniertesten Mitteln durchgeführt. Man beachte nur einmal den Effekt, welchen die Überschneidung Christi mittelst der Lanze des römischen Kriegsknechts macht. Dann der Gegensatz zwischen der rohen physischen Kraft des Kriegsknechts und der seelischen Macht Christi! — Dazu gesellt sich eine brillante, an den Franzosen gebildete Technik. — Wenn man aber das Gemälde (und sei es auch nur in der Abbildung) lange und aufmerksam betrachtet, so wird man sich doch eines gewissen gequälten und chargierten Wesens, einer Übertreibung in allem und jedem bewußt. Es fehlt die von Herzen kommende und zu Herzen sprechende Schlichtheit. Diese besitzt in vollstem Maße *Eduard von Gebhardt.* Es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz denken, als der zwischen ihm und Munkácsy. *Eduard von Gebhardt* wurde in St. Johann in Esthland 1838 geboren und ist in Düsseldorf tätig. Er hat die im Neuen Testament erzählten Vorgänge aus dem



Fig. 172 Christus vor Pilatus von Munkácsy

Leben Jesu mit einer religiösen Innigkeit und Kraft zugleich dargestellt, wie sie in dieser Verbindung im 19. Jahrhundert kein zweites Mal in die Erscheinung getreten sind. Auffällig an seinen Gemälden ist die Milieu- und Kostümwahl. Diese bietet dem Künstler des 19. Jahrhunderts stets besondere Schwierigkeiten

dar. Frühere Zeiten waren in der Beziehung glücklicher. Sie gaben die in der heiligen Schrift erzählten Vorgänge ganz einfach so wieder, wie wenn sie sich in ihren Tagen zugetragen hätten. Der Künstler unserer Epoche aber ist mit geschichtlichem Wissen zu sehr beschwert, als daß er nicht wüßte, daß Christus und die Seinen anders gegangen und anders gewohnt hätten als wir. Sich nun kunst- und kostümgeschichtlich in die Zeit und das Land Christi zu versenken, wie es viele Künstler, z. B. Munkácsy, getan haben, führt schließlich doch zu keinem befriedigenden Resultat und lenkt vor allem von der Hauptsache ab. Da verfiel nun Gebhardt auf den genialen Ausweg, die Umgebung Christi in die Tracht derjenigen Epoche deutscher Kulturgeschichte zu kleiden, die in seinen Augen vom stärksten religiösen Leben erfüllt gewesen ist — die Epoche der

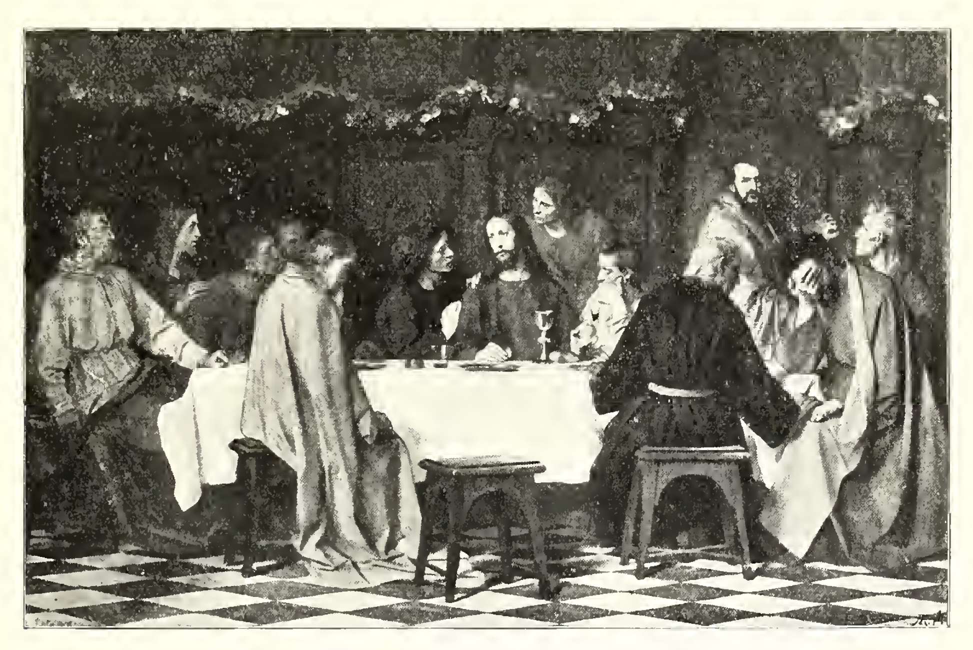


Fig. 173 Abendmahl von Eduard v. Gebhardt Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Reformation. Unsere Abbildung (Fig. 173) läßt diese Eigenheit Gebhardtscher Malerei weniger erkennen, als das Hauptmoment in seinem Wesen: die innige, kraftvolle religiöse Auffassung.

Am Ende dieses Abschnittes sollen nun noch einige Künstler besprochen werden, die ihre geistige Nahrung aus so verschiedenen Wurzeln gesogen und sich zu so bedeutenden, ganze Epochen umspannenden und weit in die Zukunft hinein wirksamen Persönlichkeiten ausgewachsen haben, daß sie jeder Eingliederung in ein kunstgeschichtliches Kapitel spotten. Uns aber schien es, daß ihnen verhältnismäßig am wenigsten Zwang angetan würde, wenn sie gleichsam an der Schwelle, die von der Anlehnung an die alten Meister zur freien, selbständigen modernen Kunst führt, ihren Platz erhielten. Hans von Marées, Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin ragen aus dem Kreise ihrer den alten großen Koloristen der Renaissancezeit nachstrebenden Genossen um mehr denn Haupteslänge empor. Während die anderen zumeist gut ausstellbare und leicht verkäufliche Kunstausstellungs- oder gar Kunstvereinsware in einem nach belgisch-

französischen Rezepten zusammengestellten Kolorit malten, suchten diese drei nach einer ernsten, tief innerlichen, wahrhaft großen Kunst. Während sich gar viele von den anderen eines fixen Jargons bedienten, rangen sie unaufhörlich nach Ausdrucksformen. Der feststehenden Manier der anderen entsprechen daher bei ihnen verschiedene Entwicklungsperioden. Während sich bei den anderen deutsches Wesen allenfalls in der Stoffwahl oder höchstens, wie etwa bei Defregger oder Gebhardt, in der Herzlichkeit der menschlichen Auffassung äußerte, trat bei ihnen deutscher Ernst, deutsche Gründlichkeit, deutsche Phantasiefülle in wahrhaft bedeutender Weise in die Erscheinung. In einer Epoche, in der die Gedankenkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — die Gedankenkunst, welche zweifellos viele national deutsche Elemente in sich enthielt, zugunsten der Nachahmung des Auslandes daran gegeben wurde, erstanden uns diese drei urdeutschen Männer, diese drei „Aufrechten". Während die Nachahmer der Franzosen billigen Ruhm ernteten, wurden diese Kerndeutschen von der Nation mit Spott und Hohn überschüttet. Marées ist überhaupt nicht, Feuerbach nur nach seinem Tode, Böcklin erst als Greis in weiteren Kreisen berühmt geworden.

Bei *Hans von Marées,*[1]) der 1837 in Elberfeld geboren wurde, enthüllt sich die Kämpfernatur am reinsten. Zu einer Zeit, in der die Maler Romane lasen und Geschichte studierten, um einen fürs große Publikum schmackhaften Gegenstand aufzufinden, vergräbt sich dieser Fanatiker der Kunst in seinem Atelier in Rom und quält sich wie einst Cornelius mit dem geschichtslosen, weder zeitlich, noch örtlich irgendwie bedingten Menschen ab. Während aber Cornelius den Kulturmenschen mit seinen Gedanken und Empfindungen darzustellen getrachtet hatte, faßt Marées den Menschen ohne irgend welchen seelischen, geistigen, menschlichen Anteil lediglich als Objekt für bildkünstlerische Probleme, als Bewegungsapparat, als plastische Erscheinung im Raume auf. Er gibt Mann und Frau und Kind, und dazu höchstens noch den homerischen Begleiter des Menschen, das Roß, in ganz schlichter Landschaft und sucht aus dem Verhältnis von Vertikalen und Horizontalen die größtmöglichen Wirkungen abzuleiten (Fig. 174). Es ist eine abstrakte, reflektierte Kunst, der die Fülle des Lebens, die Unmittelbarkeit des schöpferischen Glücksgefühls gänzlich mangelt. Marées konnte sich selbst niemals genug tun, er überging und übermalte seine Bilder immer und immer wieder, wodurch sie aber nicht besser, sondern im Gegenteil schlechter wurden, so daß schließlich die beabsichtigte Wirkung gänzlich verloren ging. Wie sein ganzes Leben, so ist auch jedes einzelne seiner Bilder verquält. Das Schicksal der Kunst des 19. Jahrhunderts und besonders der deutschen Malerei, das unglückliche Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, hat Marées in besonders hohem Maße getroffen. Während die anderen dem Götzen Publikum gar zu bereitwillig opferten, kam Marées der nun eben einmal aus Laien zusammengesetzten überwiegenden Mehrzahl des Volkes und dessen berechtigten Wünschen in gegenständlicher Hinsicht auch nicht einen Schritt weit entgegen. Zu allen Zeiten, im Altertum wie im Mittelalter und in der Epoche der Renaissance haben die bildenden Künstler ihre Kunst an Stoffen geübt, die dem Beschauer geläufig und interessant waren. Erst dem 19. Jahrhundert blieb der Wahlspruch „l'art pour l'art", die Kunst für die Künstler, vorbehalten. Unter den Deutschen aber hat Marées als erster diesen Wahlspruch zu dem seinigen gemacht. Das ist sein Verhängnis gewesen und über seinen Tod hinaus geblieben. Dazu kommt noch, daß

[1]) *Konrad Fiedler,* H. v. M. Mnchn. 1889 (1 Bd. Text, 1 Bd. Tafeln). *Karl von Pidoll,* Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1890. *Heinrich Wölfflin,* Zschrft. f. bild. Kunst 1892, Heft 4. *P. Schubring,* Hans von Marées, Fresken in Neapel in: Kunst für Alle XVII, 169 ff.

seine Bilder nicht in großen, bekannten und vielbesuchten Galerien hängen, sondern in Neapel und in Schleißheim ein stilles Dasein führen. Die Schleißheimer Gemälde Marées' hat Konrad Fiedler dem bayerischen Staat überlassen,

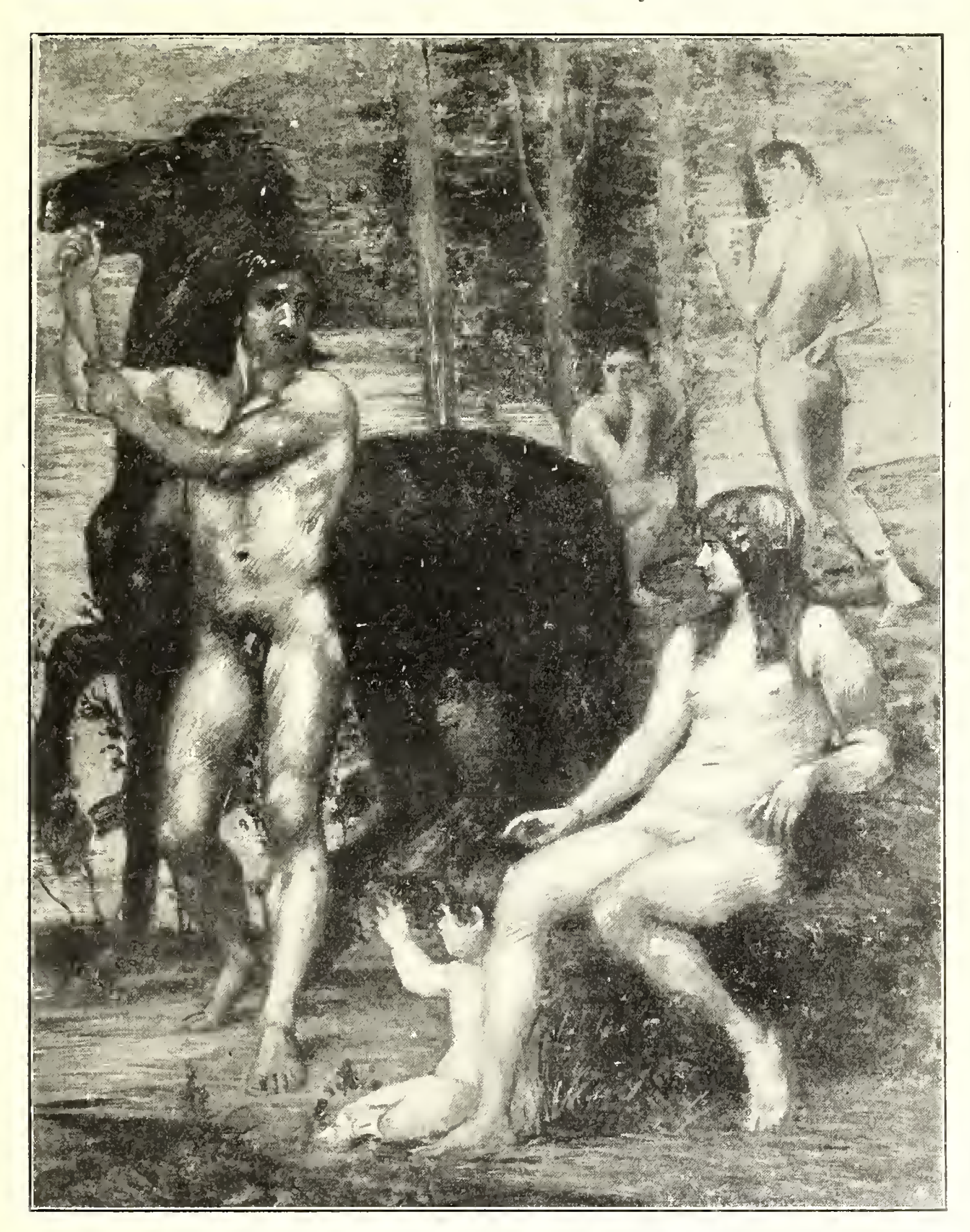


Fig. 174 Studie in Öl von Hans von Marées in der Schleissheimer Galerie

ein eigenartiger Kunstfreund, Kunstsammler und Kunstschriftsteller, dessen wenig zahlreiche und wenig umfangreiche Schriften sich unter Kennern höchster Wertschätzung erfreuen. Man darf wohl die Behauptung wagen, daß Marées über

ein eifriges Ringen nie hinaus gekommen, nie zu einem glücklichen und beglückenden Schaffen hindurchgedrungen ist. Was ihn aber kunstgeschichtlich äußerst wichtig erscheinen läßt, beruht auf den Anregungen, die er in Rom nach verschiedenen Seiten hin, Malern wie auch Bildhauern gegeben hat, ganz besonders dem großen Bildhauer der Gegenwart, Hildebrandt, dem Verfasser der Schrift „Das Problem der Form“.

Anselm Feuerbach stammte aus einem alten Geschlecht von Geistesaristokraten, dem Deutschland unter anderen tüchtigen Männern einen bedeutenden Archäologen und einen bedeutenderen Philosophen verdankte, dem aber erst der Maler den höchsten Glanz verleihen sollte. Der Maler war der Sohn des Archäologen — und ein Stich ins Gelehrte, Reflektierte, Klassizistische ist ihm stets eigen geblieben. Der sonst aller Autorität spottende Künstler hat sich sein Leben lang bemüht, das, was sein feinsinniger Vater gefühlt und gedacht, erträumt und ersehnt hatte, in die Tat umzusetzen. Geboren wurde er — 1829 — zu Speyer, wo sein Vater damals Gymnasiallehrer war. Noch als Kind kam er dann nach Freiburg i. B., wohin sein Vater einen Ruf als Professor an der Universität erhalten hatte. Angesichts des Schwarzwalds und seiner Berge ist Feuerbach aufgewachsen. Seine eigentliche Lehrzeit absolvierte er in Düsseldorf mit emsigstem Fleiß, darauf ergab er sich in München einem genialischen dolce far niente. Sodann zog er nach Antwerpen und — als Erster von allen deutschen Malern! — nach Paris. Hier ward der ihm angeborene klassizistische Zug durch Couture (vgl. S. 172) noch bestärkt, zugleich aber erklomm der Künstler im Atelier dieses damals gefeiertsten Lehrers den Gipfelpunkt technischen, speziell koloristischen Könnens. Bis hierher unterschied sich Feuerbach in seiner Entwicklung nicht sonderlich von vielen anderen deutschen Malern, die ihm unmittelbar folgen sollten. Während aber nun die Künstler vom Schlage des Piloty, sogar ein Viktor Müller und ein Faber du Faur, es sich damit genug sein ließen, fühlte sich Feuerbach noch völlig unbefriedigt. Auch ihn packte die uralte deutsche Sehnsucht nach dem Süden. In ständiger Steigerung: in Venedig, in Florenz und in Rom sog er die volle Schönheit italienischer Kunst, italienischer Landschaft und italienischen Menschentumes in sich ein. Unter diesen Einflüssen wandelte, vereinfachte und monumentalisierte sich seine Kunst. Er verzichtete freiwillig auf den technisch-koloristischen Glanz, den er sich zu Paris im Atelier Coutures angeeignet hatte, um einzig und allein das Wesentliche der Erscheinung so einfach, klar und groß wie nur irgend möglich herauszuarbeiten. Damals erhielt sein Kolorit den charakteristisch stumpfen, dumpfen Alpenveilchenton. Er sehnte sich von ganzem Herzen danach, ein neuer Tizian, Veronese oder Bordone, kurz, ein Mann vom Schlage der großen venezianischen Cinquecentisten zu werden. Aber seine Seele, die zugleich deutsch und modern war, stand diesem Streben hinderlich im Wege. Darin beruht der Zwiespalt seines menschlichen und künstlerischen Wesens. Feuerbach war eine tief unglückliche, problematische Natur. So sehr er, wie kaum ein anderer Deutscher, Italien zu genießen verstand, ein Rest von Heimweh nach deutscher Sprache und deutschen Menschen hat doch stets an ihm gezehrt. Daher begrüßte er mit Freuden einen Ruf nach der österreichischen Hauptstadt. Aber was sollte der ernste, melancholische Schwärmer in dem lachenden, jubelnden, tanzenden Wien, und noch dazu in dem damaligen Wien Makarts?! — Völlig enttäuscht kehrte er nach Italien zurück. Gänzlich einsam, ohne einen Freund an seiner Seite zu haben, der ihm die Augen hätte zudrücken können, ist er schließlich im Jahre 1880 in einem Hotel in Venedig verschieden.

Zeit seines Lebens ist dieser große, wahre und echte Künstler ein unberühmter Mann geblieben und nach seinem Tode war es nicht sein gemaltes Oeuvre, sondern sein geschriebenes „Vermächtnis“, welches die allgemeine Auf-

merksamkeit auf ihn hinlenkte. Das Buch mußte erst zu den Bildern führen! [1]) — Seine Bilder aber erwecken von seiner Persönlichkeit eine bedeutendere Vorstellung als das Vermächtnis. Sie offenbaren einen großen, nach Schönheit strebenden, unablässig an sich selbst arbeitenden Künstler, dem es aber nicht vergönnt war, sich jemals ganz durchzuringen. Ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual zieht sich durch sein gesamtes Schaffen. Am glücklichsten war er nach unserer Auffassung in kleineren Gemälden von wenig Figuren, in schlichten, idyllischen Szenen oder wenn er die ganze Qual seiner Seele in der Verkörperung gleichgestimmter Persönlichkeiten der antiken oder christlichen Mythologie ausschütten konnte, wie in der Iphigenie, der Medea oder der Pietà. Die „Iphigenie“ in Stuttgart (Fig. 175) ist ein heroisches Weib. In mächtigen Massen umgibt das Gewand den Riesenleib, im Verhältnis zu dem Füße und Hände — sehr charakteristisch für Feuerbach — gar zu schmächtig gehalten sind. Von äußerster Delikatesse ist die Perlenkette, welche sich durch das dunkle volle Haar windet.



Fig. 175 Iphigenie von A. Feuerbach in der Gemäldegalerie zu Stuttgart

[1]) Im Nachlasse des Künstlers befand sich eine Mappe mit der Überschrift: „Aus meinem Leben von Anselm Feuerbach. Heidelberg, im Frühjahr 1876.“ Die Mappe enthielt mehr oder weniger ausführliche Aufzeichnungen über seine Jugend, seinen Werdegang und seine künstlerische Wirksamkeit, daneben in einem besonderen Umschlag kurze Aufsätze über allerlei „Künstlerisches“, sowie eine große Anzahl von Aphorismen „Vermischtes“, unter dem Gesamttitel: „Anhang“. Offenbar hatte der Maler eine spätere Vollendung und Veröffentlichung dieser Schriftstücke beabsichtigt, war aber nie zur Ausführung des Planes gelangt. Da hat nun nach seinem Tode seine edle Stiefmutter, Henriette Feuerbach, die Aufzeichnungen des Sohnes redigiert, etwaige Lücken durch reichlich eingeschaltete Briefstellen ergänzt und so jenes „sprachliche Kunstwerk“ geschaffen, das uns unter dem Namen „Ein Vermächtnis“ (5. Aufl., Wien, 1902) bekannt und vertraut ist. Auch wer dem Grundsatz huldigt, daß man Kunst anschauen, aber nicht darüber lesen soll, wird die Lektüre dieses einzig in seiner Art dastehenden Büchleins nicht verschmähen. Was später über F. geschrieben wurde, beruht großenteils auf diesem Vermächtnis. So auch vor allem die ausführliche, gut geschriebene und reich aber



Fig. 176 Beweinung Christi von Anselm Feuerbach in der Schakgalerie zu München
(Nach Photographie Hanfstängl)

Noch bedeutender ist die Medea, die mit ihren Kindern am Meeresstrand sitzt, während Bootsknechte das zur Abfahrt bereite Schiff in die aufschäumenden Wellen stoßen (München, Neuere Pinakothek). Die Pietà der Schackgalerie ist ein wunderbares, tief ergreifendes Gemälde (Fig. 176). Das unendlich oft behandelte Thema hat Feuerbach seelisch vollkommen neu und selbständig mit Empfinden erfüllt. Die Komposition gliedert sich in zwei Gruppen. Christus und Maria bilden die eine, die übrigen drei heiligen Frauen die andere. Oben der Fels, unten der Unterschenkel Christi bewirken die Cäsur. Der helleuchtende Leichnam hebt sich vom

schlecht illustrierte Biographie unseres Künstlers von dem Kupferstecher Julius Allgeyer, die 1894 in Bamberg erschien. Unterdessen wurde 1885 der briefliche Nachlaß Feuerbachs mit allen sonstigen damit in Verbindung stehenden Dokumenten von Henriette Feuerbach der Berliner Nationalgalerie als bleibendes Eigentum überwiesen. Als dieser Nachlaß Ende der neunziger Jahre Allgeyer zugänglich wurde, machte dieser, wie er mir brieflich mitgeteilt hat, die Erfahrung, daß das Vermächtnis mit den Originalen nicht genau übereinstimmt, daß vielmehr die frauenhafte Redaktion dem Charakter desselben ihren Stempel aufgedrückt hat. Allgeyer beabsichtigte nun gelegentlich einer zweiten Auflage seines Werkes oder in einer selbständigen Abhandlung das wahre Verhältnis zwischen den Originalschriftstücken des Künstlers und der mütterlichen Bearbeitung eingehend darzulegen, aber der Tod ist dazwischen getreten. Inzwischen hatte schon H. A. Schmid in seinem Feuerbach-Aufsatz im „XIX. Jahrh. in Bildnissen“ darauf hingewiesen, daß der Künstler in Wahrheit mutiger, froher und männlicher gewesen sei, als es nach dem Vermächtnis scheinen möchte. Übrigens hatte auch Allgeyer, der sich eines 24jährigen Verkehrs mit Feuerbach rühmen durfte, das wahre Verhältnis zwischen den Originalen und der Bearbeitung vorausgeahnt, wie aus einer Stelle seines Vorwortes hervorgeht. Vgl. zu dieser Frage noch H. Werner im zweiten Oktoberheft 1903 der „Kunst für Alle“. Von H. Werner ist demnächst ein ausführlicher Artikel über A. Feuerbach in der Allgem. deutschen Biogr. zu erwarten. Unterdessen ist die zweite Auflage des Allgeyerschen Feuerbach-Werkes erschienen, aus dem Nachlaß des Verfassers auf Grund der zum erstenmal benutzten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Karl Neumann. 2 Bände. Stuttgart 1904. — Vgl. ferner Feuerbachs Handzeichnungen, herausgegeben von Hanfstängl, München 1888. *Karl Neumann*, Der Kampf um die Neue Kunst. Berlin 1896 pag. 196 ff. *B. Ruettenauer*, Maler-Poeten: Hans Thoma, Anselm Feuerbach, Arnold Boecklin, Max Klinger, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau. Straßburg 1899.



Fig. 177 Das Gastmahl des Plato von Anselm Feuerbach in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 222)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

dunklen Fels ab, die drei farbigen Frauenerscheinungen überschneiden den Horizont. Ganz besonders rührend wirkt das verlorene Profil der in die Weite starrenden mittleren Figur. Der tiefste Schmerz, der Mutterschmerz vermag sich nicht zu zeigen: Mariä Antlitz, an Christi Brust gepreßt, ist unsichtbar. Alle Linien gehen wunderbar zusammen, die dumpfe, diskrete Färbung ist dem Gegenstand durchaus angemessen, der Schmerz in Ton und Linie, in Körperhaltung und Gesichtsausdruck mit einer seltenen Intensität und dem edelsten Maßhalten zugleich ausgedrückt. Dagegen vermögen wir der allgemeinen Anschauung nicht beizustimmen, welche da meint, daß Feuerbach erst mit seinen großen, vielfigurigen Gemälden den Gipfel der ihm beschiedenen Vollendung erklommen habe. Der Wucht der Amazonenschlacht (Nürnberg, Rathaus) zeigte er sich doch fürwahr nicht gewachsen! Und wie steht es mit dem Gastmahl des Plato in der Berliner Nationalgalerie (Fig. 177)? — „Platons Dialog ‚Symposion‘ (das Gastmahl) schildert eine Zusammenkunft verschiedener Freunde und Schüler des Sokrates im Hause des Agathon, welcher seinen ersten Erfolg als Schauspieldichter durch einen Festschmaus feiert. Zugegen sind außer Sokrates und Agathon der Dichter Aristophanes, der Arzt Eryximachos, Phädros, Pausanias und der Erzähler des Vorganges Aristodemos. Philosophische Gespräche bilden die Unterhaltung und zwar wird über den Begriff des ‚Eros‘ gehandelt, auf welchen jeder der Gäste nach seiner Auffassung eine Lobrede zu halten hat. Nachdem Sokrates als der letzte Redner seine tiefsinnigen Gedanken über das Wesen der Liebe dargelegt hat, erschallt Lärm von der Straße her. Alkibiades erscheint weinselig auf der Schwelle; umgeben und gestützt von den ihn geleitenden Mädchen und Sklaven, begrüßt er den Wirt Agathon, um sich sodann, von diesem geladen, am Tische niederzulassen und mit glühender Beredsamkeit den geliebten Lehrer Sokrates zu preisen. — Diesen Wendepunkt hat unser Bild zum Gegenstand. — Die gemalte Umrahmung desselben zeigt Stier- und Widderschädel, Masken, Leier und anderes Schmuckgerät, durch Blumen und Fruchtschnüre verbunden. — Bez.: Feuerbach R(om). 73.“ Das Werk enthält große künstlerische Qualitäten. Der Kontrast der beiden Gruppen verkörpert gleichsam zwei verschiedene Lebensanschauungen: rechts lauter große, ruhige Massen, edle Linien, einfache Bewegungen, links Kontraposte, Kurven, Gewandgeknitter, wilde Gestikulation. Zwischen den beiden Gruppen eine starke Cäsur, welche durch die Säule kräftig akzentuiert wird. Und annähernd auf der Mittelaxe des Bildes die edle Dichtererscheinung Agathons. Dazu eine reiche und mannigfaltige und dabei dennoch diskrete stoffliche Charakteristik. Die vielen überkräftigen Vertikalen, durch die Säulen, Pilaster, Leuchter und stehenden Figuren gebildet, werden durch die wuchtigen Wagrechten des vollen Rahmens wieder wettgemacht. Die ganze Vornehmheit des Griechentums hat Feuerbach in das Bild hineingemalt, aber — von antiker Heiterkeit ist auch nicht ein Atom darin zu finden! — Feuerbachs letztes Werk ist das nicht ganz vollendete, rührend schöne „Konzert“ in der Berliner Nationalgalerie (Fig. 178). In unnachahmlich feiner, nur Feuerbach erreichbarer Weise lehnen sich die zarten Gestalten der Musikantinnen an die durch Ebenmaß und Formenadel ausgezeichnete Architektur an, heben sie sich von dem goldenen Hintergrund ab, sind sie ganz von Musik und Gefühl erfüllt. Dieses Bild ist, wie schließlich die ganze Feuerbachische Kunst, ein Hymnus auf die Schönheit der Welt und zugleich ein Klagegesang auf die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Arnold Böcklin[1]) wurde 1827 geboren, also zwei Jahre vor Feuerbach, ein

[1]) Böcklinwerk, herausgeg. von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. München. Drei Bände. *Guido Hauck*, Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust. Berlin 1884. — *Berthold Haendke*, A. B. in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung. Hamburg 1890. — *Carus Sterne*, A. B.s Fabelwesen im Lichte der orga-

Jahr nach Piloty. Er war Schweizer, Baseler, und er hat sein schwäbisch-alemannisches Volkstum niemals verleugnet. Die Schweiz aber, welche in früheren Jahrhunderten verhältnismässig wenig zum deutschen Geistesleben beigetragen, hat gleichsam dieses Versäumnis im 19. Jahrhundert gut gemacht und auf dem Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte Jakob Burckhardt, auf dem der schönen Literatur den viel zu wenig gelesenen, genial urwüchsigen und dabei tief empfindungsvollen Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius), Ferdinand Meyer, den Meister der Form, Konrad und Gottfried Keller hervorgebracht, der Gotthelfs und Meyers Vorzüge in sich vereinigt, auf dem Gebiete der bildenden Kunst endlich den einzigen Arnold Böcklin. Wenn irgend jemandes, so ist Böcklins Genie als eine unerklärbare Gabe des Schicksals zu betrachten. Als fördernde und Richtung weisende Momente von aber nur sekundärer Bedeutung dürften höchstens die Abstammung von einem Seidenhändler, der dem Sohn das feine Verständnis für Farbe und Echtheit vererbt, — und die humanistische Gymnasialbildung, die dem heranwachsenden Künstler Freude und Verständnis für antik heitere Weltauffassung vermittelt haben mag, vor allem aber das nahe Hochgebirge



Fig. 178 Das Konzert von Anselm Feuerbach in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie Hanfstängl)

nischen Formenlehre. Gegenwart 1890, 37, pag. 21. — *Friedrich Haack, A. B.* Zeitschr. f. bild. Kunst, 9. Jahrgg.. 1897/98, pag. 5. — *Carl Neumann,* Der Kampf um die Neue Kunst. Berlin 1896, pag. 251. — *Max Georg Zimmermann,* Kunsthalle 1897, 15. Okt. — *Heinrich Wölfflin,* A. B. Festrede, gehalten am 23. Okt. 1897. S. A. aus dem Basler Jahrbuch 1898. — *Heinrich Alfred Schmid,* A. B., S. A. aus dem „Pan". — *Hugo von Tschudi,* Kunst für Alle. 1901, Heft 11. — *Herman Grimm,* Fragmente 1901. — Kunstwart, 14. Jahrgang 1901, Heft 9. — *Avenarius,* Reklams Universum, 14. Jahrgg., Heft 3, und Böcklin Ein Führer durch seine Kunst. 1902. — *Gustav Flörke,* Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901. — *Rudolf Schick,* Tagebuchaufzeichnungen 1866. 68, 69. Herausgegeben von v. Tschudi. Berlin 1901.

und die ausgezeichnete Basler Holbein-Sammlung angesehen werden. Böcklin hat dann einen ähnlichen Bildungs- und Entwicklungsgang wie Feuerbach durchgemacht. Er begann in Düsseldorf, wo ihn der klassizistisch-romantische Schirmer (vgl. S. 132 und Fig. 97) nicht unwesentlich beeinflusst haben dürfte, er kopierte in Brüssel alte Niederländer, erlebte in Paris den Juni-Aufstand von 1848, ein Erlebnis, das er später in seiner Weise zum Zentaurenkampf und zu verwandten Darstellungen verwertet haben mag. Endlich 1850 ist der damals Dreiundzwanzigjährige nach Rom gekommen und hat sich erst hier selbst gefunden; das heißt, seinem innersten Wesen nach ist Böcklin stets kerndeutsch geblieben. Was Paul Heyse von sich selbst gesungen hat, gilt auch von ihm:

„Denn deines Wesens tiefste Wurzeln
„Sind zäh gesenkt in die deutsche Erde,
„Wenn auch der Wipfel sich gern
„In italischen Lüften wiegt.“ [1])

Böcklin ist es eben wie Heyse und Feuerbach, wie Goethe und Cornelius und wie vielen anderen Grossen und Grössten ergangen, denen sich ihr deutsches Wesen erst in Rom klärte. Er hat aber niemals im Geiste, im Kolorit und in der Technik irgend eines bestimmten italienischen Künstlers zu malen versucht, eher liess er sich von altniederländischen Malern vom Schlage des Rogier van der Weyden beeinflussen. In Italien dagegen gab er sich von ganzer Seele der befreienden und beglückenden Einwirkung italienischer Landschaft und italienischen Menschentumes hin. Mit einer Römerin schloss Böcklin im Jahre 1853 den Bund fürs Leben. Rührend in Haltung und Gebärde ist das entzückende Doppelbildnis, in dem er sich selbst mit der jungen Frau dargestellt hat. Die anfangs weichen und milden, später strengen und stolzen, fast monumentalen Gesichtszüge seiner Gattin mit der wuchtigen Kinnpartie kehren aber auch sonst bei Nixen, Göttinnen, Heiligen, Allegorien immer und immer wieder. Ins Jahr nach seiner Verheiratung fallen die vom Besteller als „bizarr“ zurückgewiesenen dekorativen Bilder für Konsul Wedekind in Hannover. 1856 erweckte Böcklin, wie Pecht anschaulich geschildert hat, Staunen und Bewunderung mit seinem Pan im Schilfe (jetzt in der Neueren Pinakothek) in den Kunstkreisen Münchens und wurde daselbst durch Paul Heyse dem Grafen Schack (vgl. S. 29) vorgestellt, für den er Vieles und Vortreffliches geschaffen hat, so dass bis auf den heutigen Tag die Böcklins der Schackgalerie deren wertvollsten Bestandteil bilden. Durch den Münchener Bildnismaler Lenbach und den Berliner Bildhauer Begas ward dem Künstler 1858 eine Stellung als Lehrer an der Kunstakademie in Weimar ausgewirkt, von wo aus er sich aber bald wieder nach dem Süden flüchtete. Er hat dann, ein unruhvoller Geist, abwechselnd diesseits und jenseits der Alpen gelebt, in seiner Vaterstadt Basel, wo er das Stiegenhaus des Museums ausmalte, in Zürich und in München oder in Rom und die letzte Zeit in eigener Villa in der Gartenstadt Fiesole bei Florenz, wo auch im Jahre 1901 der Tod den Greis ereilte. Sein Leben ist leiden- und freuden-, inhalts- und arbeitsreich gewesen wie selten eines.

Böcklin ist es in seinem Verhältnis zum Publikum seltsam ergangen! Als er, der Zeitgenosse des Piloty, in der Ära belgisch-französischen Delaroche-Gallaitschen Kunstgeistes auftrat, wurde er allgemein verlacht, verspottet, verhöhnt. „So etwas gibt es ja gar nicht!“ — Das war die allgemeine Meinung, die seinem ursprünglichen Schaffen, nicht nur von Publikum und Laien, sondern

---

[1]) *Paul Heyse,* Ein Wintertagebuch (Gardone, 1901—02). Stuttgart und Berlin 1905.

auch von Künstlern entgegengebracht wurde, von Künstlern, welche seinen Bildern auf Ausstellungen die ungünstigsten Plätze anwiesen! Böcklin hat damals, wie seinerzeit Carstens, im eigentlichen Sinne des Wortes — Hunger gelitten. Aber von allem Anfang an sammelte sich doch eine kleine Gemeinde um ihn. Zu ihr gehörten Künstler wie Lenbach, Begas und Feuerbach, Dichter wie Schack und Heyse, Kunstkenner wie Fiedler und Böcklins Freund Bayersdorfer[1]), Kunsthändler, wie der frühverstorbene Gurlitt in Berlin, der Sohn des Malers und Bruder des Kunsthistorikers. Der Kunsthändler Gurlitt hat Böcklin für Berlin, das heisst für den ganzen Nordosten gleichsam entdeckt. Allmählich wurde nun der Böcklinkultus von der Kategorie derjenigen, welche wie für Echtheit und Qualität von Stoffen, Altertümern und Kunstwerken, so auch für die aufkommenden Geistesgrössen weniger ein herzliches Einleben, als vielmehr einen feinen Spürsinn besitzen, mit allen Mitteln gesellschaftlicher, kaufmännischer und journalistischer Reklame betrieben. So geschah es, dass, als Böcklin starb, er zum populärsten Künstler in Deutschland, und im Auslande wenigstens zum populärsten deutschen Künstler geworden war. Jetzt wurde und wird er nicht von den Künstlern, wohl aber vom Publikum und im Verhältnis zu anderen Künstlern geradezu überschätzt, was namentlich in den Preisen zum Ausdruck gelangt, die für seine Werke bezahlt werden. Eine einseitige und verstiegene Kunstpolitik wendet ungeheure Summen auf, um ein einziges Bild von Böcklin für irgend eine kleinere Stadt zu gewinnen, statt alle für die Stadt notwendigen Bauten und Bildwerke in künstlerischem Sinne herstellen und schmücken zu lassen, wodurch zugleich junge, aufstrebende Talente weise und wirksam gefördert würden! — Trotz dieser Überschätzung auf der einen, gibt es auf der anderen Seite immer noch Leute genug, welche Böcklins Kunst mit absoluter Verständnislosigkeit gegenüberstehen und daran nur gelegentliche Verzeichnungen zu entdecken vermögen. Gewiss kann man auf seinen Bildern Verzeichnungen, z. B. von Frauen- oder Pferdekörpern wahrnehmen, die ein Aktmaler, bezw. ein Pferdeporträtmaler nicht begehen würde (vgl. Fig. 179 und 181). Aber Böcklin nun geringer einzuschätzen als irgend einen beliebigen Pferdeporträtmaler, weil seine Rosse weder im sportlich kavalleristischen, noch im zoologisch anatomischen Sinne ebenso richtig gezeichnet sind, wie diejenigen der



Fig. 179 Der Abenteurer von Arnold Böcklin
im Besitz des Kunstvereins Bremen
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

[1]) Böcklin hat Bayersdorfers charaktervolle Züge der Nachwelt überliefert. Das Bildnis ist als Titelbild zu Bayersdorfers hinterlassenen Schriften reproduziert, vgl. S. 5, Anmerkung.

Spezialisten, zeugt von einem vollständigen Verkennen der freien Künste überhaupt! — An ein Kunstwerk darf man niemals von einem aprioristischen Standpunkt aus herantreten, sondern man muss ihm nahen wie einer Gottheit und in

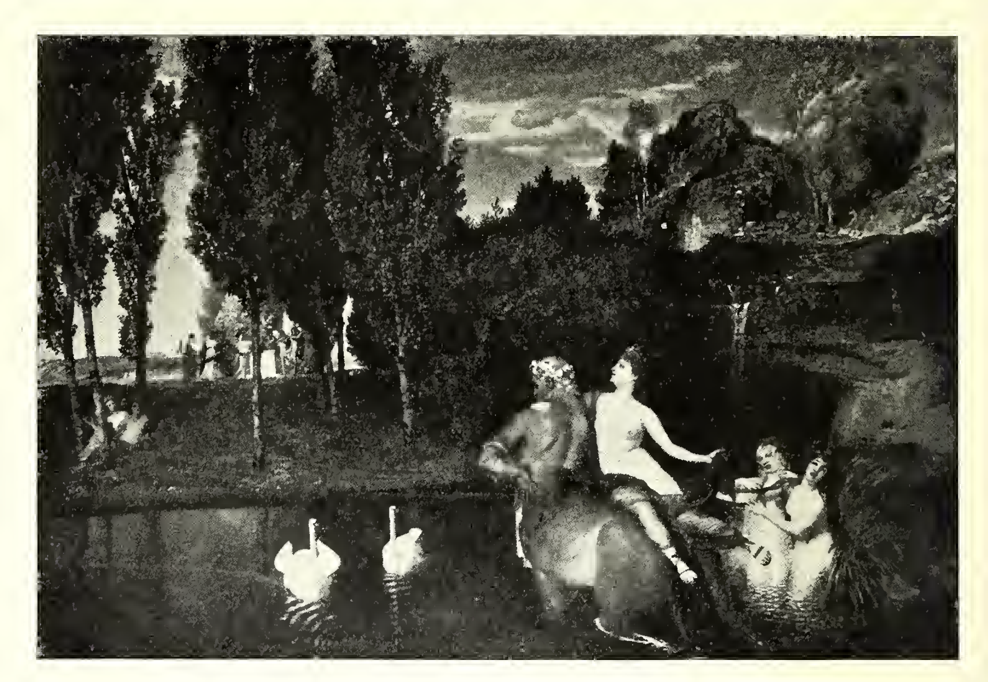


Fig. 180 Gefilde der Seligen von Arnold Böcklin in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie der Photogr. Union, München)

Demut abwarten, bis es zum Beschauer spricht. Jene gelegentlichen Verzeichnungen sind für Böcklins Bilder vollkommen gleichgültig. Ihm kam es nicht auf regelrechte Zeichnung im Sinne naturwissenschaftlicher Abbildungswerke, sondern auf wesentlich andere Momente an. Worin hat man denn nun den Urgrund seines Schaffens zu suchen? — Böcklin gehört wie Feuerbach, Marées, Cornelius zu denjenigen, welche den aussergeschichtlichen Menschen, den weder örtlich noch zeitlich, noch sonst irgendwie bedingten Menschen, den Menschen schlechthin dargestellt haben. Doch suchte er diesen nicht wie Feuerbach im Sinne der grossen Kunst Italiens und des alten Griechenlands zu erfassen, sondern er stand immer auf eigenen Füssen, sah stets mit eigenen scharfen Augen in die Welt, die sich hell und klar vor seinem gesegneten Blick auftat. Böcklin begnügte sich auch nicht — wie Marées — damit, den Menschen lediglich als plastische Erscheinung im Raume zu geben, sondern er liess ihn zugleich, wie Cornelius, als Träger von Gedanken und Empfindungen fühlen und handeln, mit dem charakteristischen Unterschiede jedoch, dass Cornelius den vom Christentum in seinen Sitten gemilderten, von der Antike auf das rechte Mass in allen Dingen eingestellten Kulturmenschen, Böcklin dagegen den mit ungebändigten Sinnen, Trieben und Leidenschaften begabten Naturmenschen darstellte, und zwar den Naturmenschen inmitten der Natur. Der Mensch in der Natur, das ist das erste und das letzte, das ist das höchste Ziel aller Malerei! —

Die Cornelius, Marées und schliesslich auch Feuerbach sind ihrem innersten Wesen nach Figurenzeichner, Böcklin ist, wie alle die ganz Grossen, universal,

im letzten Grunde aber doch Landschafter gewesen. Er schildert die Landschaft zu jeder Jahreszeit und allerlei Art Landschaft: sein heimisches Schweizer Hochgebirge mit den schneeweissen, über hochragende Gebirgsgipfel am klarblauen Himmel einherziehenden Wolken, die düstere römische Campagna, die freuden- und blumenreiche Florentiner Flach- und Hügellandschaft, mit ganz besonderer Vorliebe aber die odysseische Meerlandschaft Siziliens. Böcklin ist ein Seemaler gewesen wie kein anderer vor und neben ihm. Er weiss nicht nur Farbe und Beleuchtung, sondern auch die Stimmung des nassen, kalten Elementes mit unvergleichlicher Kunst wiederzugeben. Er bevölkert seine Landschaften mit Menschen, Tieren oder mit Lebewesen, aus menschlichen und tierischen Gliedern zu erstaunlich organischen Gebilden zusammengesetzt, die zur Landschaft gehören, wie das Fleisch zu den Knochen. Man möchte sagen diese Lebewesen hat er nicht in die Natur hineingesetzt, sondern sie sind ihm daraus hervorgewachsen. Der Charakter einer jeden Art lebloser Natur verdichtet sich ihm zu lebendigen Wesen, die Wogen werden ihm zu Nereïden, die Quelle wird ihm zur Quellnymphe, der Zusammenprall der Wolken im Gewitter zum Zentaurenkampf, der schrankenlose Zeugungstrieb und die unversiegbare Zeugungskraft der Natur nimmt für ihn lebendige Einzelgestalt in den Faunen und Panisken an. Es ist dies keine äusserliche Nachempfindung antiker und Renaissance-Dichter

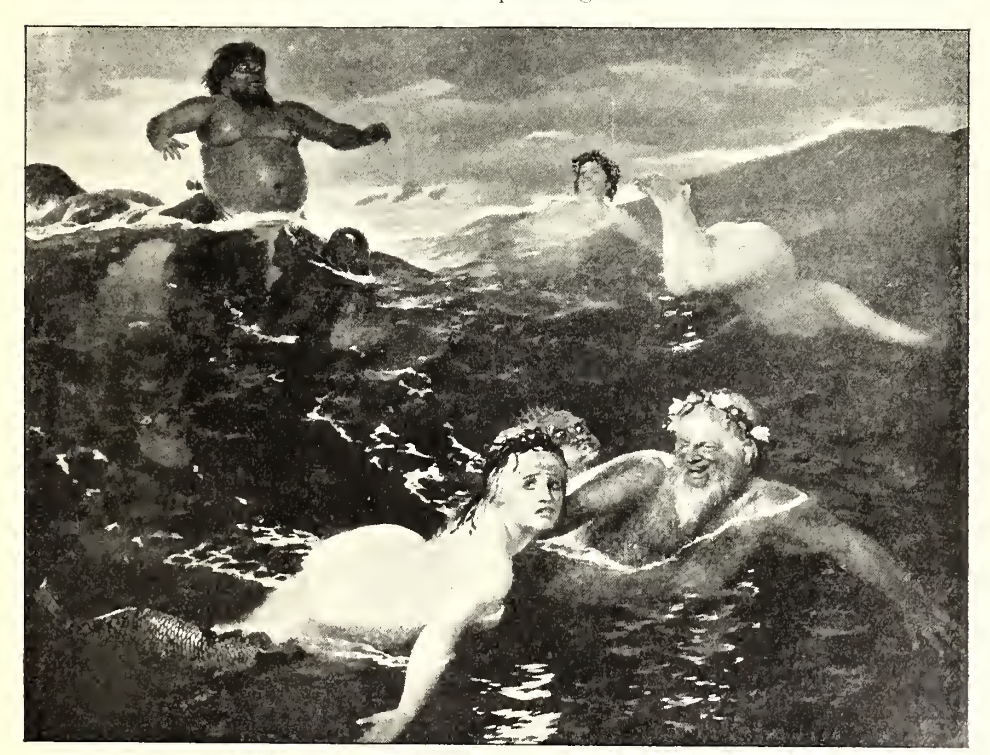


Fig. 181 Das Spiel der Wellen von Arnold Böcklin in der Neueren Pinakothek zu München (Nach einer Hanfstänglschen Gravüre)

und Rennaissance-Künstler, sondern Böcklin hat aus demselben Urgrund geschöpft wie diese, ja er übertrifft sie sogar alle in der Lebenswahrheit und Lebensfähigkeit seiner wirklichen und seiner erdachten Geschöpfe. Die gegen alle Gesetze der Anatomie aus Pferd und Mann, aus Weib und Fisch zusammengefügten Doppel-

wesen erfreuen sich eines vollendet organischen Aufbaues. Über solche Zaubermacht und Schöpfungskraft gebietet die echte Kunst! — Die Düsseldorfer vom Schlage Lessings hatten nach einem geeigneten Schauplatz in der Natur für ihre aus der Literatur entlehnten Helden gesucht. Die süddeutschen Romantiker hatten ihre persönlichen Stimmungen in die Natur hineingelegt. Böcklin wächst die Stimmung aus der Natur heraus. Von allen seinen malenden Vorläufern in Deutschland gleicht ihm niemand so sehr wie Schwind: dieselbe Poesie, dieselbe Naturliebe, dieselbe Gabe des Anthropomorphisierens. Und doch welch gewaltiger Unterschied! Schwind ist zarter, keuscher, abstrakter, Böcklin voller, leidenschaftlicher, gewaltiger und vor allem von einem unvergleichlich kräftigeren Naturgefühl erfüllt. Man vergleiche sein Spiel der Wellen in der Münchener Neueren Pinakothek mit jenes Melusine, seine Heimkehr mit jenes Wanderers Rast, sein Schweigen im Walde mit jenes Rübezahl (Fig. 182 mit Fig. 76). In den beiden zuletzt genannten Bildern kommen sich der Märchendichter und der Naturpoet am nächsten. — Doch bei all seinem einzigartigen Erfassen der Natur hat Böcklin nur wenig direkt nach ihr studiert, wenigstens mit dem Pinsel oder mit dem Stift in der Hand. Nur aus seiner Jugendzeit sind Zeichnungen nach der Natur erhalten. Später hat er die Natur nur schauend studiert. Er geht mit Freunden spazieren. Plötzlich bleibt er stehen. Niemand weiss, warum. Er aber blickt wie gebannt auf einen bestimmten Fleck und sieht sich eine neue Schönheit aus der Natur heraus. Denn ihm war nicht wie den Modernen alles gleich schön, wohl aber entdeckte er in der Welt täglich neue Schönheiten, die er in Farbe, Form und Beleuchtung zugleich, vor allem aber doch in der Farbe sah. So speicherte er, wie andere Maler Studien im Atelier, künstlerische Eindrücke im Kopf auf und hatte ein so ausgezeichnetes Formen- und Farbengedächtnis, dass ihm diese Eindrücke beim Malen stets zu Gebote standen und er aus ihrer reichen Fülle nur die geeignetsten auszulesen brauchte. Daher konnte er auch selbst das Malen als ein „fortwährendes Begrenzen und Abschneiden überschüssiger Ideen“ bezeichnen. Wie Lenbach nach den vielen Aufnahmen, die ihm der photographische Apparat lie-

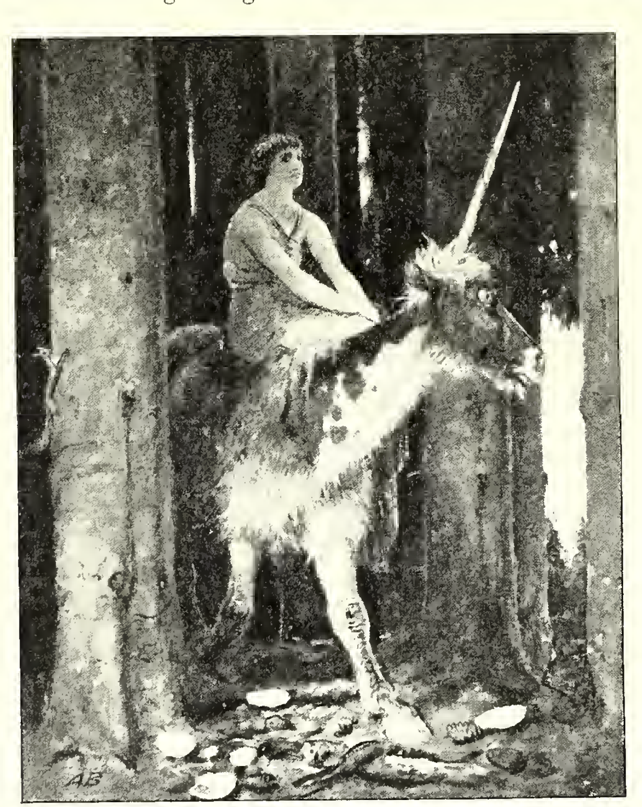


Fig. 182 Das Schweigen im Walde von Arnold Böcklin
im Besitz von O. Wesendonck in Berlin
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

ferte, eine typische Auffassung seiner Helden und Geisteshelden zusammendichtete, so Böcklin nach den vielen Erinnerungsbildern, die ihm sein Gedächtnis treu bewahrte, seine Landschaften. Daher das Volle, Ganze, Reiche, Typische seiner Bilder, das sie so charakteristisch und vorteilhaft von dem oft dürftigen Eindruck der modernen Naturausschnitte unterscheidet. Sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel, der hauptsächlichste Träger der Stimmung seiner Gemälde ist die Farbe. In der klaren Erkenntnis, dass die gemalte Farbe es niemals mit der Farbe der Naturgegenstände aufnehmen könne, verzichtete er von vornherein auf naturwahre Wiedergabe der Farbe und schuf sich ein eigenes gesteigertes Kolorit, das vor allem aus einem fröhlichen Grün, einem leidenschaftlichen Rot, einem zarten Rosa, einem schmachtenden Violett besteht und in einem seligen Blau gipfelt (vgl. das Titelbild). Da gibt es keine Piloty-Farben, nichts Altmeisterliches, keinen goldbraunen Galerieton, sondern die Farben der Natur ins Böcklinische übersetzt. Gerade sein Kolorit wurde anfangs so heftig angegriffen, weil es so neu

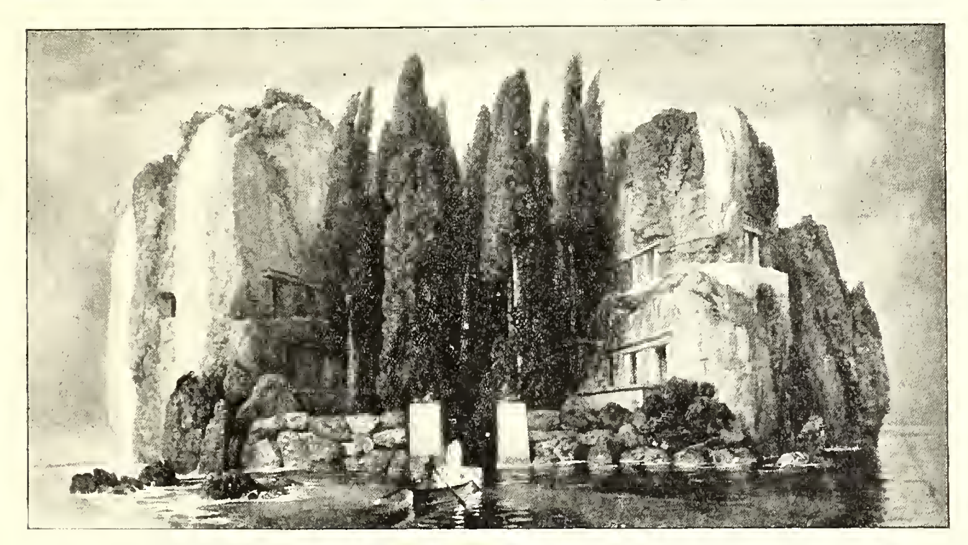


Fig. 183 Die Toteninsel von A. Böcklin

war und so eigenartig und sich von allem vorher Dagewesenen so scharf unterschied. Gerade sein Kolorit wird von seinen Bewunderern bewundert, weil es so neu ist, so eigenartig, so gewaltig und von so unendlich reicher Schönheit. Böcklin, dieser phantasie- und empfindungsvolle Künstler, hat Farbenton und Farbenfläche mit dem grössten Raffinement und mit der genauesten Berechnung auf seinen Bildern gegeneinander abgewogen, um die grösstmögliche Wirkung zu erzielen. Selbst Monogramm und Jahreszahl wurden an ihrem Ort und in ihrer Weise zur koloristischen und kompositionellen Gesamtwirkung weise miteinbezogen! — Ebenso hat Böcklin sein Leben lang technisch experimentiert, unter Beistand seines Freundes, des grossen Kunstgelehrten Adolf Bayersdorfer, altitalienische Malrezeptbücher durchstöbert, in Öl, in Tempera gemalt, beide Verfahren miteinander verquickt, gelegentlich in den satirischen Masken auch zum Meissel des Bildhauers, sonderbarer- oder vielmehr charakteristischerweise aber niemals zur Radiernadel gegriffen. Über sein Kalkulieren und Experimentieren sind wir durch seinen Schüler *Rudolf Schick* genau unterrichtet, welcher, ein Eckermann Böcklins, in „Tagebuchaufzeichnungen"[1]) in den Jahren 1866, 1868

[1]) Vgl. Anm. pag. 223.

und 1869 getreulich festgelegt hat, was er dem Munde des Meisters ablauschen konnte. Freier hat sich der Kunstgelehrte Gustav Flörke seinem grossen Freunde gegenüber verhalten. Unendlich ist die Fülle des über Böcklin Veröffentlichten! — Fast ein jeder Kunstschriftsteller fühlte den Drang, sich gerade mit ihm auseinanderzusetzen. Überhaupt ist der Einfluss, den der Künstler nach allen Seiten hin ausgeübt hat, schier unermesslich. Allerdings ist er kein Werkstattmeister gewesen im Sinne eines Couture oder gar eines Piloty. Ein Mann, der den Kopf so voll von Ideen hat und dessen Auge so empfänglich für neue Eindrücke ist, eignet sich nicht zum Schulmeister! — Der Weimarer Kunstakademie-Professor hat sich bald genug aus dem Staube gemacht und nach Rom geflüchtet. Von eigentlichen Schülern ist hauptsächlich sein Landsmann *Hans Sandreuter* zu nennen. Entscheidende Einwirkung hat manch junger Künstler, wie z. B. der Münchener *Urban* von ihm erfahren. Unter mitbestimmendem Einfluss Urbans hat sich mein Freund *Wenzel Wirkner,* der sich früher im Anschluss an Heinrich Lossow (vgl. pag. 207) als gründlicher und gewissenhafter Aktmaler erwiesen hatte, zum feinfühligen und zartsinnigen Landschafter entwickelt, vgl. dessen „Mühle“ in der Münchener Pinakothek. *Benno Becker* hat, wohl auch nicht von Böcklin ganz unbeeinflusst, die italienische Landschaft einfach, gross und farbenfreudig wiedergegeben. Nachgeäfft ist Böcklin unendlich oft worden von all den schwachen Geistern, welche durch Wiederholung des Ausdrucks, den ein Starker für seine Anschauung gefunden, nun selbst zu grossen Künstlern zu werden vermeinen. So waren auf allen Kunstausstellungen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Böckliniaden mehr oder weniger, meist aber weniger gelungener Art in Hülle und Fülle zu sehen. Doch für seiner blinden Nachbeter Sünden ist der Meister nicht verantwortlich zu machen. Solchen krankhaften Auswüchsen eines übertriebenen Böcklin-Kultus steht der gesunde, Gesundheit, Freude und Frohsinn erzeugende Einfluss gegenüber, den der Künstler nicht nur auf die Kunst, sondern auf die gesamte deutsche Geisteskultur des scheidenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausgeübt hat. Fürwahr, Arnold Böcklin leuchtet dem gegenwärtigen Geschlecht der Völker deutscher Zunge als ein Führer zur Kunst, zur Schönheit, zu edlem Lebensgenuß und zu einer ernsten, großen Weltauffassung voran.

Dem größten süddeutschen sei der größte norddeutsche Maler des ganzen Jahrhunderts gegenübergestellt: *Adolf Menzel.*[1]) Beide verkörpern in der Tat die großen Stammesgegensätze, jener die süddeutsche hohe Lebensfreudigkeit, tiefe Naturempfindung, unerschöpfliche Phantasiefülle, schrankenlose Individualitätsbetätigung und den wunderbaren Humor, dieser den norddeutschen kühlen Verstand, den strengen, etwas harten Lebensernst, die zupackende Erfassung der Wirklichkeit, den politisch-patriotisch-militärischen Sinn und den scharfen sarkastischen Witz.[2]) Die Tugenden, welche die Chodowiecki, Krüger, und namentlich Schadow ausgezeichnet hatten, erscheinen, aufs höchste gesteigert, in Menzel wieder. Was Begas in bombastisch-allegorischer, Anton von Werner in allzu äußerlicher Weise versucht hat, das hat Adolf Menzel zu geben vermocht: eine wahrhaft künstlerische Verkörperung norddeutschen, stramm preußischen Wesens. Gemeinsam wie die überragende Größe ist Menzel mit Böcklin die fast ein Jahrhundert umspannende Bedeutung und Wirksamkeit. Böcklin war der Zeitgenosse Pilotys! — Piloty ist 1826, Böcklin nur ein Jahr später geboren. Dabei bedeutet

---

[1]) Das Werk A. Menzels, Text von Max Jordan. München 1895. — *A. Lichtwark,* Menzels Piazza d'Erbe. Gegenwart 1884, 25. — *Georg Galland,* Das Arbeiterbild in Vergangenheit und Gegenwart. Frankfurter Ztg. 1890, 139. — *H. Knackfuss,* A. v. Menzel. 5. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1900. — *F. H. Meissner,* Adolf v. Menzel. Berlin 1902.

[2]) *Fr. Haack,* Böcklin und Menzel. In „Der Sammler“, Beil. zur Augsb. Abendztg. 1896, Nr. 88, S. 5. —

jener für uns heute kaum mehr als eine Stufe des kunstgeschichtlichen Entwicklungsganges, dieser ist als lebendige Macht allüberall zu spüren. Menzel aber, der 1815 in Breslau das Licht der Welt erblickt hat, wurde mithin 12 Jahre vor Böcklin und sogar noch ein halbes Jahr vor dem letzten Romantiker, Alfred Rethel, geboren. Rethel gehört der Geschichte an, Menzel lebt und wirkt noch gegenwärtig — im Jahre 1904 — mitten unter uns. Und er schafft nicht nur, sondern, was noch bewundernswerter ist, er ist immer noch im Wachsen begriffen! — Er bleibt in Berlin auf der Strasse stehen, um einem Droschkengaul irgend ein neues Motiv abzusehen und in sein Skizzenbuch zu notieren. Muther erklärt diese einzigartige Elastizität des kleinen grossen Mannes — Menzel ist eine Erscheinung von der Art Windthorsts, er trägt ein mächtiges, von weißem Haar umrahmtes Haupt mit gewaltigen blauen Augen auf dem schmächtigen Körper eines Zwerges — aus dem Umstand, daß ihm allezeit das Weib fremd geblieben sei. Er ist einsam, ohne Frauenliebe, unvermählt, kinderlos durchs Leben geschritten und hat stets einzig und allein nur seiner Kunst gelebt. Er hat sich der Kunst nicht wie Böcklin selbstherrlich erfreut, er hat ihr vielmehr, einer hehren Göttin, in strengster Pflichterfüllung gedient.

Mit seinem Vater, einem Lithographen, siedelte Menzel bereits 1830 aus Breslau nach Berlin über, wo er sich ohne regelrechten Unterricht völlig aus sich selbst heraus zum Künstler bildete. Er zeichnete und lithographierte, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Jüngling Menzel, der Zeitgenosse der Romantiker, hat Arabesken gezeichnet und wie Neureuther aus Blumengewinden Menschen entwickelt. Mit einem so romantischen Stoffe wie „Künstlers Erdenwallen“ ist er zum erstenmal bedeutsam hervorgetreten.

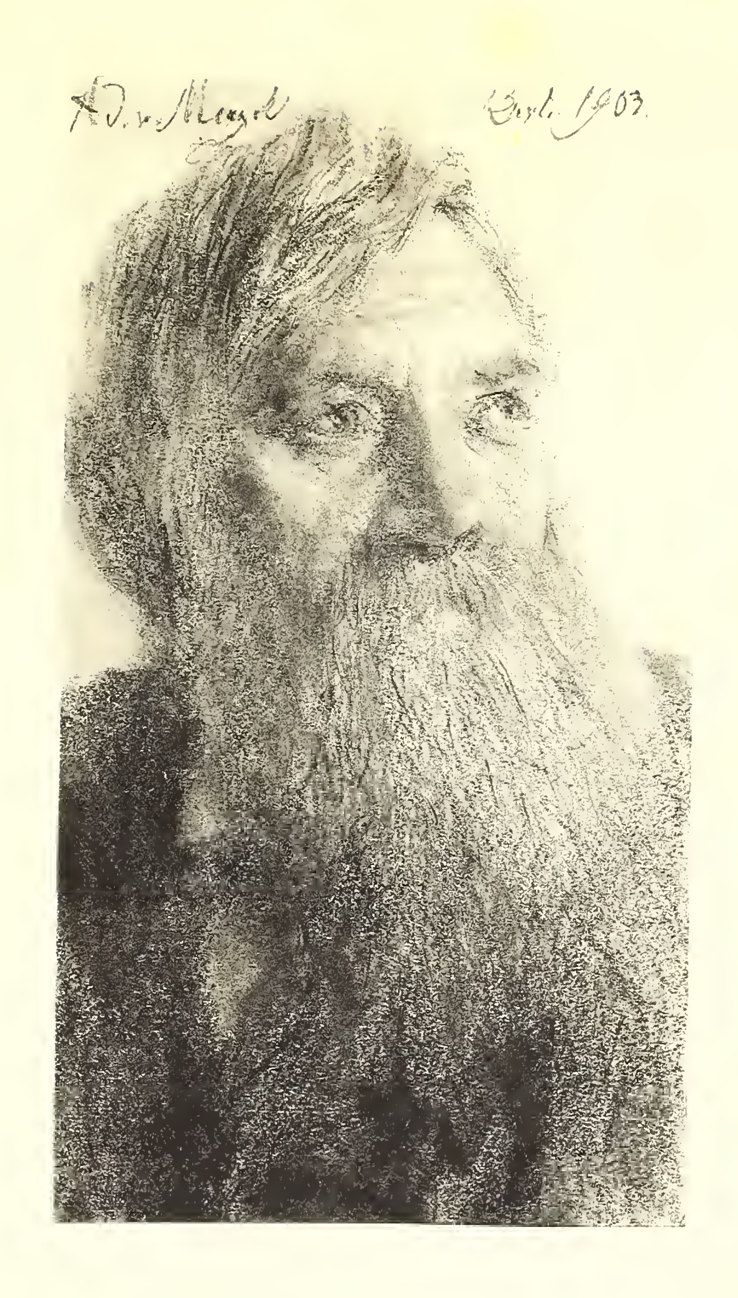
Im Jahre 1836 veröffentlichte er dann „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“, zwölf lithographierte Blätter. Seine Hauptwirksamkeit fällt in die Zeit der Geschichtsmalerei. Was Piloty und viele andere neben und nach ihm vergeblich versuchten, die Menschen vergangener Jahrhunderte im Bilde wieder aufleben zu lassen, das hat Menzel im vollsten Maße erreicht. Die Maler vom Schlage des Piloty waren im Kostüm und im Accessoire, in einer hohlen Theaterkunst, im gemalten lebenden Bilde stecken geblieben, auch zersplitterten sie ihre Kräfte, indem sie nach allen möglichen Sternen zugleich griffen. Menzel konzentrierte sich von Anfang an auf e i n e Epoche und auf e i n e n Helden. So ist es ihm gelungen, eine längst entschwundene Epoche, das Zeitalter Friedrichs des Zweiten, des Großen, des Einzigen mit vollendeter kostümlicher, szenischer, architektonischer Treue und zugleich mit größter zeit- und volkspsychologischer Schärfe aufs Papier, auf die Leinwand, auf den Holzstock zu zaubern. Er ging dabei mit einer geradezu archäologischen Gewissenhaftigkeit vor, zeichnete, was er an Porträts, Kostümvorlagen, Mobiliar — las, was er an Kostümbüchern, Bekleidungsvorschriften, Exerzierreglements auffinden konnte. Er hätte sehr wohl mit einem Korporal aus des alten Fritzen Tagen über Bekleidung und Fechtweise sämtlicher damaliger deutscher und österreichischer, russischer und französischer Regimenter rechten können! — Dabei ließ er sein so gewonnenes riesiges Studienmaterial niemals Herr über sich werden, sondern wußte es sehr wohl zu meistern, seinen höheren Zwecken dienstbar zu machen, ordnete es seinen Hauptabsichten unter und in das Ganze seiner Geschichtskompositionen ein, in denen er die ganze Zeit mit allem Edlen, Hohen und Holden, was in ihr lag, trotz dem genialsten Historiker vor dem Angesicht des 19. Jahrhunderts wieder aufleben ließ. Horace Vernet hatte eine französische Geschichte Napoleons mit Holzschnitten in kleinem Format illustriert. Ein findiger Berliner Verleger plante etwas Ähnliches in bezug auf Friedrich den Großen. Und Franz Kugler, der politische Historiker und vortreffliche Kunst-

historiker, der Lehrer und entscheidende Anreger Jakob Burckhardts, war zur Abfassung dieser Geschichte ausersehen. Es ist sein Verdienst, Menzel zu den Illustrationen vorgeschlagen zu haben. Für den Holzschnitt war dieses Werk geradezu epochemachend. Menzel zog sich eine ganze Holzschneiderschule für die Illustrationen heran, in denen er Friedrich den Großen durch sein ganzes Leben begleitete und sämtliche wichtigen Ereignisse desselben in knapper, klarer, charakteristischer und so selbstverständlich sachlicher Weise schilderte, dass man darüber Kunst und Künstler vergißt und nur an die dargestellte Handlung denkt. Unsere Abbildung (vgl. Fig. 184) gibt die bekannte Episode wieder: Zieten antwortet dem alten Fritz auf dessen Frage, ob er sich etwa einen neuen Alliierten verschafft habe: „Nein, nur den alten da oben, und der verlässt uns nicht." — Das Buch geht illustrativ weit über das französische Vorbild hinaus und ist, namentlich in Preußen, zum Volksbuch im besten Sinne des Wortes geworden. Lange bevor ich von einem Künstler Menzel etwas wußte, war es für mich als Knaben jedesmal geradezu ein Fest, wenn mir mein Vater dieses Buch in die Hand gab. — Im Jahre 1840 ließ Friedrich Wilhelm IV. eine Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen vorbereiten, und Menzel erhielt den Auftrag, 200 Kopfleisten, Vignetten und Schlußstücke dazu zu entwerfen, die wiederum im Holzschnitt vervielfältigt werden sollten. Der Künstler trug der wesentlichen Verschiedenheit dieser Aufgabe genau Rechnung und löste sie gerade so gut wie die vorherige. Dort handelte es sich um ein Volksbuch. Dementsprechend gab der Künstler anschauliche, leicht verständliche Illustrationen, welche zumeist Handlungen darstellten. Hier galt es, Zeichnungen zu liefern, die feinere und gebildetere Geister fesseln und ergötzen könnten. Dementsprechend bewegte sich der Künstler in den Vignetten zu den Werken Friedrichs des Grossen in der Allegorie, die er in dem Volksbuch nur vereinzelt angewandt hatte. Die sozusagen körperlosesten, geistigsten Ideen erhalten Körper, Fleisch und Blut. Menzels natürlicher, angeborener Esprit erwies sich dem Esprit des grossen Königs und seines graziösen Zeitalters vollkommen kongenial.



Fig. 184 Friedrich der Grosse und Ziethen von A. Menzel
Holzschnitt aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen

Um die Mitte des Jahrhunderts ward der Zeichner Friedrichs des Großen zum Maler desselben. Er malte Friedrich den Großen auf Reisen — Erste Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neisse — Friedrich bei Hochkirch —



Studienkopf eines ältlichen Mannes mit weissem Vollbart und vollem Kopfhaar

Bleistiftzeichnung von Adolf Menzel
Vom Künstler zur Veröffentlichung bestimmt



Friedrichs Tafelrunde in Sanssouci und das Flötenkonzert Friedrichs des Grossen (Fig. 185). In dem mit Pesneschen Panneaux geschmückten und durch

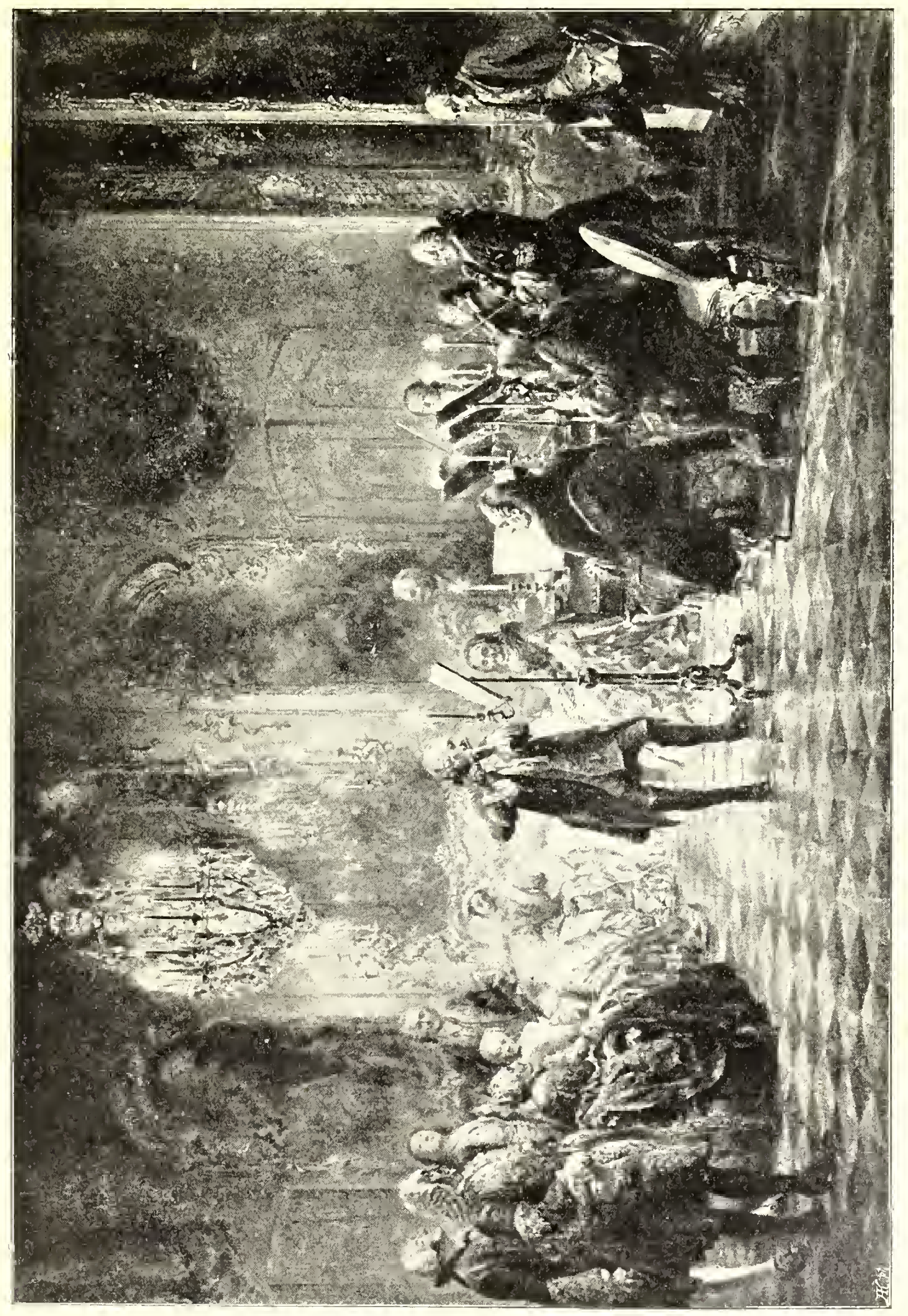


Fig. 185 Flötenkonzert Friedrichs des Grossen von A. Menzel in der Berliner Nationalgalerie (Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin)

Kerzen erleuchteten Konzertsaale des Schlosses zu Sanssouci spielt König Friedrich in kleinem Hofzirkel die Flöte im Streichquartett. Er hat das Instrument an den

Lippen und beendet eine Kadenz, während die Akkompagneurs den Wiedereinsatz abwarten: am Klavier Philipp Emanuel Bach, . . . an der Wand rechts lehnt Quanz, des Königs Flötenmeister. Im Hintergrunde auf rotem Sofa Prinzessin Wilhelmine, die Schwester des Königs, . . . auf der anderen Seite Prinzeß Amélie mit dem Fächer, die neben ihr sitzende Hofdame anblickend. . . . Die Tafelrunde und das Konzert, 1850 und 1852 datiert, bilden standard works der Berliner Nationalgalerie. Alle jene Bilder aber sind für ihre Zeit koloristisch und namentlich als Beleuchtungsstudien geradezu hervorragend. Was ihnen aber unvergängliche Bedeutung sichert, das ist das psychologische und kulturhistorische Moment. Was



Fig. 186 Die Abreise König Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870 von Adolf Menzel in der Berliner Nationalgalerie
(Nach Photographie A. Schauer, Berlin)

weder dem Zeitgenossen des Königs, dem gewissenhaften Zeichner Chodowiecki, noch dem idealistischen Bildhauer Rauch gelungen war, ein erschöpfendes Bild Friedrichs und seiner Zeit zu liefern, das gelang Menzel. Und als nachgeborener Maler und Zeichner des großen Königs wird er niemals seine Bedeutung verlieren können. Merkwürdig, wie sich der schlichte Künstler dabei mit den kapriziösen Rokokoformen und Rokokokostümen abzufinden wußte. Man stößt da nie auf eine Dissonanz, man hat nie das Gefühl, etwas Gemachtes, Nachgeahmtes vor sich zu haben. Menzel studierte eben den alten Stil mit absoluter kunstgeschichtlicher Treue, mit eminentem künstlerischem Feingefühl und mit einzigartiger historischer Anempfindungsfähigkeit, aber er suchte ihn nie weiterzubilden und zu übertreiben. Das Verständnis und die Liebe, die er als Darsteller Fried-

richs für den prickelnden koloristischen und Beleuchtungs-Reiz des Rokoko-Interieurs gewann, führte ihn auch auf seinen sommerlichen Reisen nach dem deutschen Süden in die Rokokokirchen in München, Salzburg und im Hochgebirge und gab so Veranlassung zu manch schönem Gemälde.

Mit dem Regierungsantritt König Wilhelms ward der Maler der fridericianischen Ära zum Maler der Gegenwart. Er malte die Krönung in Königsberg und lieferte damit nicht wie die Vernet und Werner ein grosses Zeremonienbild, sondern wahrhaftig ein Gemälde, auf dem alle Pracht der Uniformen, Ordensabzeichen und Toiletten mitsamt dem Interieur zu einem koloristischen Ganzen verbunden ist, aus dem trotzdem alle Porträts sich lebensvoll und individuell herausheben, und das endlich den überzeugenden Eindruck einer feierlichen Handlung hervorruft. Er malte ferner die „Abreise König Wilhelms zur Armee im Jahre 1871“ (Fig. 186). Der König fährt in Berlin die Straße „Unter den Linden“ entlang, von allen Seiten ehrfurchtsvollst gegrüßt. Der König dankt schlicht und ernst, die Königin an seiner Seite weint in ihr Taschentuch hinein. Und nun ist es dem Künstler in erstaunlicher Weise geglückt, das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Volk und Fürsten mit der spezifisch preußischen Note von hohem Respekt auf der einen und einer gewissen Reserviertheit auf der anderen Seite zum Ausdruck zu bringen. Später stellte Menzel den König und Kaiser auch als Friedensmonarchen, Cercle haltend, dar und begeisterte sich überhaupt für den malerischen Reiz des Salons mit den flimmernden Kerzen, den entblößten Schultern, glänzenden Toiletten und konventionell lächelnden Herren- und Damengesichtern, wobei er, wie auch sonst, seinem angeborenen Sarkasmus keinen Zwang auferlegte. Mit denselben unerbittlich scharfen Maleraugen wie in den Salon der Reichen und Vornehmen sah er auf das Getümmel des Volkes, malte er den Esterhazykeller in Wien — Wochentag auf den Pariser Straßen — Sonntag im Tuileriengarten — Gottesdienst in der Buchenallee bei Kösen — die Sommerfrischler auf der Fahrt durch schöne Gegend im Eisenbahncoupé gähnend — die Badegäste zu Kissingen und Szenen aus dem Zoologischen Garten in Berlin.

Ja sogar Vorwürfe ohne irgend welches gegenständliche Interesse behandelt er. So hat er schon als junger Mann den Eisenbahnzug gemalt, der von Berlin her über das flache Land nach Potsdam fährt, und sein Besuch der Pariser Weltausstellung von 1867, wo er nicht nur mit seinem französischen „alter ego“, mit Meissonier, sondern auch mit Courbet verkehrte, hat ihn zur Darstellung der arbeitenden Menschheit geführt. So entstand sein Eisenwalzwerk (Fig. 187). „Der Schauplatz ist eine der großen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien. Die hochgezogenen Schiebwände lassen allseitig Tageslicht ein. Man blickt auf einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze die aus dem Schweissofen geholte ‚Luppe‘ (das weißglühende Eisenstück) aufnehmen soll. Die beiden Arbeiter, welche dieselben herangefahren haben, sind beschäftigt, durch Hochdrängen der Deichsel des Handwagens die Luppe unter die Walze zu befördern, während drei andere mit Sperrzangen sie in die gehörige Richtung zwängen . . . Links fährt ein Arbeiter einen Eisenblock, dem der Dampfhammer die Form gegeben, zum Verkühlen hinweg . . . Der Schichtwechsel steht bevor; während links im Mittelgrunde drei Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, verzehren drei andere das Mittagsbrot, das ihnen ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat.“ Wie das Flötenkonzert von 1852 ein hervorragendes Monument deutscher Geschichtsmalerei, so ist das Eisenwalzwerk ein ebenso hervorragendes Monument moderner deutscher Malerei schlechthin. Der Künstler aber hat sich vom Romantiker auf dem Wege über die Geschichtsmalerei zum modernen Künstler entwickelt, das heißt: zum Künstler, dem es nicht so sehr auf das „Was“, als

auf das „Wie“ der Darstellung ankommt, der das Malenswerte überall, auch an den scheinbar prosaischsten Orten findet. Dabei hat Menzel verhältnismäßig wenig Einflüsse in sich aufgenommen und seltsamerweise! — noch weniger Einfluß auf andere ausgeübt. Er ist still, in seine Arbeit vertieft, sein Strässlein entlang geschritten, ohne rechts oder links zu schauen, während doch dieses Sträßlein dem Wege der allgemeinen Entwicklung parallel lief. Wir aber haben in ihm einen unserer größten deutschen Künstler zu verehren, einen hervorragenden Maler, einen ausgezeichneten Aquarellisten, einen ebenso ausgezeichneten Lithographen, einen scharfen Psychologen, einen geistreichen Kulturhistoriker, einen wahrheitsliebenden Charakter und vor allem einen geradezu genialen Zeichner. Eine Jahrzehnte hindurch treu gepflegte Übung hat ihm eine geradezu absolute Schärfe der Beobachtung und seinen Händen — der linken wie der rechten! — eine unfehlbare Sicherheit verliehen (vgl. die an dieser Stelle zum erstenmal veröffentlichte Handzeichnung).

3. Bildnerei

Da es eine romantische Plastik so gut wie überhaupt nicht gegeben hat, ist die Plastik der renaissancistischen Stilstufe in ihrem Gegensatz zu der klassizistischen zu charakterisieren. Sie drang nicht mehr ausschließlich auf Schönheit, sondern zum wenigsten ebensosehr auf Wahrheit, aber sie wagte es noch nicht, der Natur mit eigenen Augen ins unerbittlich strenge Angesicht zu schauen, sondern sie sah mit den Augen der Renaissance. Immerhin ergab sich so eine ungeheure Erweiterung des Darstellungskreises. Hatte man bisher hauptsächlich männliche wie weibliche Körper von voll ausgereifter und dabei dennoch meist geschlechtslos glatter Schönheit dargestellt, so begann man sich jetzt für die unendlichen Verschiedenheiten in der Natur zu interessieren, für Knaben und Mädchen im Alter des Emporschießens vor der eingetretenen Reife wie für die Anzeichen des beginnenden Verfalls am Körper des Greises. Neben dem Schönen erschien das Charakteristische bis zum ausgesprochen Häßlichen darstellenswert. Man sah nun nicht mehr ausschließlich auf reine Silhouette, schöne Komposition und harmonische Gruppenbildung, sondern man begeisterte sich für jede, wie auch immer geartete Bewegung. Statt der nichtssagend glatten, an Fleisch- wie an Stoffpartien gleichmäßigen Behandlung der Oberfläche, welche die empfindlichste Schwäche aller klassizistischen Plastik, selbst ihrer Hauptmeister, gebildet hatte, bemühte man sich jetzt gründlich und gewissenhaft um eingehende Unterscheidung. Ganz besonders war man auf naturgetreue Wiedergabe der über reichlichem Fettansatz an vollerblühten Frauenkörpern straffgespannten Haut erpicht, wie man es überhaupt wieder wagte, die volle sinnliche Schönheit des Weibes nach dem lebenden Modell im Bildwerke festzuhalten und sich nicht mehr mit einem matten Abglanz antiker Statuenschönheit begnügte. Mit dem endgültigen Sieg der Zeittracht drang eine virtuose stoffliche Charakteristik durch. Das Streben nach genauer stofflicher Charakteristik führte auch im Gegensatz zur Marmorweiße und Marmorkälte der klassizistischen Plastik, die auf einer grundverkehrten Überzeugung von der Farblosigkeit der antiken Bildwerke beruht hatte, zur tonwarmen polychromen Bildnerei. Man tönte sowohl Gips als auch Marmor, man wagte sich sogar an die Zusammensetzung verschiedener Materialien heran: dem Fleisch aus Bronze ward Gewand aus farbigem Marmor gegenübergestellt. Mit einem Wort: die in der idealistisch-klassizistischen, wie in der idealistisch-romantischen Epoche gründlich vernachlässigte und hochmütig verachtete Farbe ward in der realistisch-renaissancistischen Epoche wie auf dem Gebiete der Malerei, so auch auf dem der Bildnerei wieder in ihre angestammten Rechte eingesetzt und in ihrem vollen Wert für die

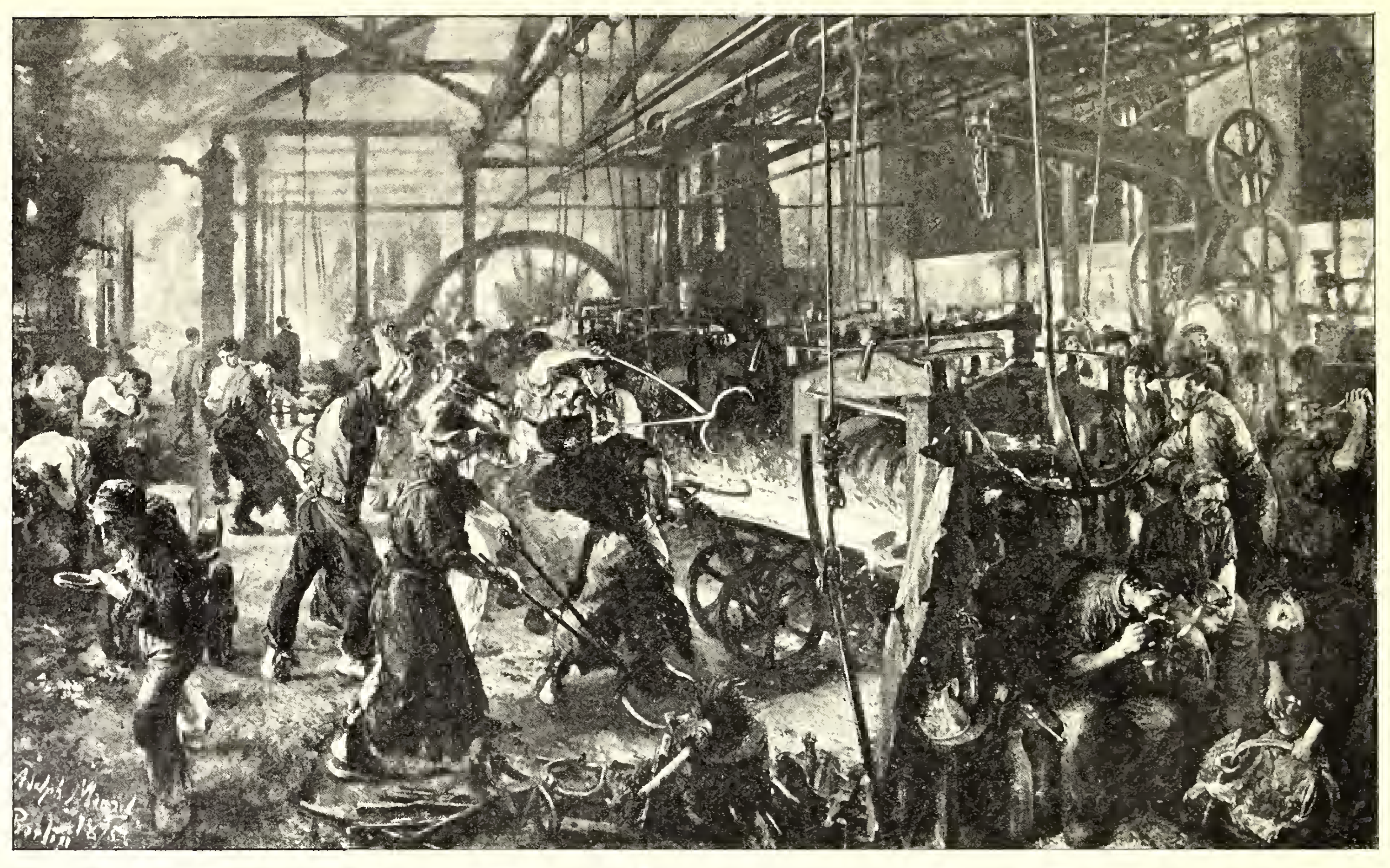


Fig. 187 Das Eisenwalzwerk von Adolf Menzel in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 235)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

künstlerische Wirkung anerkannt. Die Polychromie diente häufig zur Wiedergabe farbiger Volksstämme, der Araber wie der Neger, und fand andererseits ganz besonders in die Kleinplastik Eingang, bei welcher der Materialwert stets ein kräftig Wörtlein mitzusprechen hat. Plaketten und Medaillenkunst blühten. Die Bildnerei trat bei steigendem Wohlstand auch wieder mehrfach als Gehilfin und Genossin von Kunstgewerbe und Architektur auf; ganz besonders aber gedieh die Denkmalsplastik, die allerdings ein sehr konventionelles Gepräge erhielt. Gerade auf dieser Stilstufe produzierte die Plastik jene unsäglich vielen und häufig so unsäglich langweiligen Denkmäler aller möglichen Helden und Geisteshelden und namentlich aller Landesherren in aller Herren Ländern. Der Grundtypus ist derselbe wie in der klassizistischen Epoche. Oben auf hohem Postamente die Büste des Helden, bezw. der Held in ganzer Figur oder gar zu Pferde, rings um den Sockel herum stehende oder sitzende Figuren. Aber nun tritt etwas Neues hinzu: die Rolle der Allegorie wird jetzt typisch aufgefaßten Gestalten des wirklichen Lebens übertragen, so repräsentiert z. B. an *Chapus* Denkmal des früh als Held im Kriege 1870/71 gefallenen französischen Malers Regnaut eine jugendliche Frauengestalt, welche dem Helden einen Kranz reicht, die Jugend — unter der Büste des Dichters Maupassant von *Raoul Verlet* eine Pariserin im modernsten Straßenkostüm die Bevölkerung von Paris — am Sockel eines Kaiser Wilhelm-Denkmals von *E. Wenck* in Lichterfelde nächst Berlin eine Frau mit einem Kinde das deutsche Volk. Derartige Gestalten befriedigen ästhetisch noch weniger, als die viel verspotteten Idealfiguren der Weisheit, der Dichtkunst und der Naturwissenschaft, denn sie schieben sich zwischen die Wirklichkeit des Beschauers und die Vorstellung von dem Helden als Angehörige eines dritten und Zwischen-Reiches ein, von dem man nicht recht weiß, ob es diesseits oder jenseits liegt. Da sie, wie wir, dem Helden huldigen, möchten wir sie zu uns zählen, wundern uns nun über ihre (noch dazu häufig übernaturalistische) Bildung aus Stein oder Erz und fühlen uns schließlich in peinlicher Weise ans Panoptikum erinnert.

Frankreich

In Frankreich hat die Plastik sich bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien gesucht und überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu ausgesprochenem Naturalismus verfolgt. Den Franzosen kommt in allem bildnerischen Schaffen ihr ausserordentlich feines Formgefühl, ihr Sinn für effektvolle Darstellung, das selbstbewusste, bis zum Theatralischen gehende Heraustreten der Persönlichkeit zustatten. Feine formale Durchbildung, höchste technische Vollendung sind im allgemeinen die Merkmale ihrer Schöpfungen; die meisterhafte Schilderung der weiblichen Gestalt in ihrer natürlichen Anmut, in dem stark betonten sinnlichen Reiz der Erscheinung und nicht minder das geistreich und lebensvoll aufgefaßte Bildnis stehen dabei im Vordergrund. Daneben wurden bei der massenhaften Verwendung, deren sich die Plastik an allen öffentlichen Gebäuden zu erfreuen hat, eine Fülle mehr dekorativer Aufgaben ihr zuteil, in welchen die französische Kunst nicht minder Glänzendes leistete.

In den dreißiger Jahren begann in der französischen Plastik ein neues Leben, indem an die Stelle frostig antikisierender Auffassung die Unmittelbarkeit einer schlichten Naturempfindung trat. *François Rude* (1784—1855) mit seinem neapolitanischen Fischerknaben (Fig. 188), seinem Merkur zeigte den Weg, gelegentlich wie in seiner Grabstatue Cavaignacs auf dem Montmartrekirchhof herb naturalistisch, oder auch wie in dem Relief Der Auszug des Arc de l'étoile hinreißend, gewaltig, großartig (Fig. 189). Bellona, mächtig ausschreitend, gewaltig gestikulierend, und



Fig. 188 Neapolitanischer Fischerknabe von François Rude
Paris, Louvre

ihr Schwert schwingend, fordert Frankreichs Söhne, über denen sie schwebt und die sie — einem mittelalterlichen Schutzmantelbild vergleichbar — durch ihre Bewegung, ihr fliegendes Gewand und ihre ausgebreiteten Flügel zu einer Gruppe zusammenfaßt, zum heiligen Kampfe fürs Vaterland auf. Die vorderste der Hauptfiguren stellt einen Mann in den besten Jahren mit wallendem Haupt- und Barthaar, von edler, kühner Gesichtsbildung und kraftvollem Körperbau dar, eine echt gallische, herrliche Erscheinung. An den Mann schließt sich eng an, ihm begeistert ins Auge schauend, der Knabe-Jüngling, der in der voll enthüllten Pracht seiner geschmeidigen, sehnigen Glieder daher kommt. Den Beschluß bildet der gebückt und ruhig einherschreitende ältere Mann. Alles ist Bewegung, Fluß, Leben, höchste Dramatik. Das Ganze eine steinerne Verkörperung der Marseillaise

„Allons, enfants de la patrie,
„Le jour de gloire est arrivé."

Mit seinem Auszug hat Rude den dramatisch-pathetischen Ton angeschlagen, der für die gesamte französische Denkmals- und große Dekorationsplastik dieser Stilstufe charakteristisch bleiben und auch im Ausland, in Deutschland, ganz besonders in Berlin bis auf Reinhold Begas herab widerklingen sollte. Während dieses steinerne Pathos uns nun in Deutschland gar zu häufig den fatalen Eindruck des Gespreizten und Übertriebenen macht, wirkt es in Frankreich meist hinreißend, weil es dort vollkommen natürlich ist und dem Volkscharakter entspricht. Mit Rude wetteifert der etwas jüngere *Francisque Duret* (1804—65), der in seinem neapolitanischen Tänzer, seinem Improvisator, seiner Porträtstatue der Rachel Werke voll feinen Naturgefühls geschaffen hat. Neben diesen war der Genfer *James Pradier* (1792—1852) hauptsächlich in der graziösen Darstellung weiblicher Schönheit, die er durch meisterhafte Marmorbehandlung glänzend zur Geltung brachte, ausgezeichnet; alle seine Gestalten, die Grazien, Venus, Bacchantin, Flora u. a. sind hauptsächlich des sinnlichen Reizes und nicht etwa mythologischer Rücksichten wegen geschaffen. Eine durchaus selbständige Richtung

verfolgte *P. J. David* von Angers (1793—1856), welcher das Relief für das Giebelfeld des Pantheons, die Marmorstatue Condés im Schlosshofe zu Versailles, das Standbild Corneilles in Rouen, das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen, besonders aber als Schöpfer von Porträtbüsten, auch nach deutschen Männern,



Fig. 189 Der Auszug von François Rude am Arc de l'Etoile in Paris (Zu Seite 238)

wie Goethe, A. von Humboldt, Dannecker, Rauch, Berühmtheit erlangt hat. Unter den Schülern Pradiers ist *Antoine Etex* (geb. 1808) zwar in den Bahnen seines Meisters fortgegangen, hat aber mit Erfolg in Darstellungen wie seinem Kain, den beiden Reliefs am Arc de l'étoile, Herkules und Antäus nach leidenschaftlichem Ausdruck gestrebt. Gleich ihm hat auch *Charles Simart* (1806—57) in der Schule von Ingres sich zum Maler ausgebildet und in seinen plastischen Arbeiten (Kaiser-

gruft im Invalidendom) eine strenge und edle Formgebung im Sinne jenes Meisters zur Geltung gebracht. Ausschließlicher im Stoffgebiet Pradiers bewährt sich *Auguste Courbet* (geb. 1825), der in einem Faun mit der Zentaurin, einer Leda, einer Geburt der Venus u. dergl. feine Naturempfindung mit lauterer Formgebung verbindet, während *Clésinger* (1814—83) in zahlreichen mit raffinierter Virtuosität behandelten Werken den Kultus der Sinnlichkeit bis ins Lüsterne steigert. Ähnliche Richtung verfolgt der aus Davids Schule hervorgegangene *Alex. Schoenewerk* (geb. 1820). Ungleich gehaltvoller ist *Eugène Guillaume* (geb. 1822), der sich von der sinnlichen Richtung Pradiers zu einer ernsteren Auffassung im Sinne altrömischer Skulptur gewendet und namentlich durch zahlreiche meisterhafte Porträts (so besonders Napoleons I.) ausgezeichnet hat. Neben ihm ist auch *Henri Chapu* (1833—91) mit seiner innig und schlicht empfundenen Statue der Jungfrau von Orleans und seinem Regnault-Denkmal (vgl. S. 238) zu nennen.



Fig. 190. Der Tanz von J. B. Carpeaux an der Fassade der grossen Oper zu Paris

Eine zahlreiche Schule schloss sich den Tendenzen Davids an und gewann immer mehr die Herrschaft. So *Carrier-Belleuse* (geb. 1824) mit seiner malerisch empfundenen Madonna für St. Vincent de Paul, *Charles Cordier* (1824—87), der die pittoreske Welt des Orients für die Plastik eroberte, namentlich aber *Jean Baptiste Carpeaux* (1827—75), der in dem neapolitanischen Fischerknaben und der berühmten Gruppe des Tanzes an der Neuen Oper (Fig. 190) Werke von hinreißender Lebendigkeit geschaffen hat. Von der höchsten Meisterschaft und von lebensprühender Frische sind seine zahlreichen Porträtbüsten. Er verstand es namentlich, die etwas dekadente Anmut der Damen des zweiten Kaiserreiches wiederzugeben. Weiterhin ist *François Jouffroy* (1806—82) vorzüglich als Führer einer zahlreichen Schule zu nennen, aus welcher *Alexandre Falguière* (1831—1900) als einer der entschiedensten Realisten hervorgegangen ist. Außerdem sind etwa noch *Antoine Mercié* mit seiner pathetischen Gruppe Gloria victis und *René de Saint-Morceaux* als Vertreter eines ins Malerische strebenden durchgebildeten Naturalismus zu nennen. Bei den Tierbildnern behauptete der geniale *Barye* († 1875) den ersten Rang. Neben ihm sind *Auguste Cain* und *Louis Navatel*, genannt *Vidal* zu erwähnen, der, trotzdem er das Unglück hatte, zu erblinden, Tierfiguren von größter Lebens-



Fig. 191 Die Jungfrau von Orleans von Paul Dubois Reims und Paris

wahrheit geschaffen hat. *Frémiet* (geb. 1824) ragt nicht nur als Tierbildhauer und Schöpfer der großen Reliefs für das naturhistorische Museum hervor,

sondern er hat sich — ein Geist von großer Vielseitigkeit — auf den verschiedensten Gebieten bewegt, Statuetten und Reiterstatuen gearbeitet. Wir gaben bereits in Figur 113 Frémiets Denkmal des Malers und Zeichners Raffet mit der Figur eines Tambour am Sockel. Mit diesem Tambour hat der Bildhauer auf Raffets berühmtes Gemälde „La revue des morts“ Bezug genommen. Das Denkmal, in einem der kleinen Louvregärten aufgestellt, ist in dem von uns auf S. 238 charakterisierten Denkmalstypus gehalten. *Paul Dubois* (geb. 1829) liebte die Formen des noch nicht voll entwickelten menschlichen Körpers und schloß sich dementsprechend, z. B. in seinem berühmten florentinischen Sänger, der italienischen Frührenaissance an. Prachtvoll ist seine Jeanne d'Arc, in Paris (auf der Place de Rivoli an der Rue de Rivoli) und in Reims aufgestellt (Fig. 191). Auf einem mächtigen, flott ausgreifenden Schlachtroß sitzt die schlanke und dennoch volle Jungfrauengestalt, deren kräftig ausgeprägte weibliche Formen sich selbst unter dem gotischen Panzer bemerkbar machen. Die Jungfrau und noch mehr ihr Pferd ist von zuckendem Leben erfüllt, dazu von brillanter stofflicher Charakteristik. Auch das schwierige Problem, Roß und Reiterin zu einer geschlossenen, in den Linien gut zusammengehenden Gruppe zu vereinigen, ist geradezu glänzend gelöst! — Dadurch daß der Schweif des Gauls wie vom Wind zurückgeweht erscheint, die Pucelle den Arm mit dem Schwert zurücknimmt und dieses schräg nach oben richtet, die Füße des Pferdes aber alle vier nach hinten weisen, wird der mächtigen Vorderhälfte des Tieres und seinem energischen Vorwärtsstreben ein glückliches Paroli geboten und eine wundervolle pyramidale Komposition erreicht. Nur das Gesicht erscheint gegenüber den mächtigen Formen des Pferdes klein und unbedeutend, wie es eben bei einer in naturwahren Verhältnissen wiedergegebenen Reiterfigur nicht anders sein kann. Glücklich und geschlossen im Umriß, reizvoll in Erfindung und Bewegung ist die mütterliche Erziehung (Fig. 192) von *Delaplanche* (1836—91). Als Vertreter der polychromen Plastik seien endlich *Charles Cordier* und der Maler *Gérôme*, als Vertreter der Medaillen- und Plakettenkunst *Chaplain* und *Roty* genannt.



Fig. 192 Mütterliche Erziehung von Delaplanche
Kopenhagen

Die übrigen Länder

(außer Deutschland und Österreich)

Die belgische Skulptur bewegte sich meistens in ähnlichen Geleisen wie die französische, auch haben ihre Künstler zum Teil ihre Ausbildung in Paris erhalten. Zu den angesehensten Meistern gehörte *Willem Geefs* (1806 bis 1885), der mit seinem Bruder und einigen anderen Künstlern die Bildwerke an dem Nationaldenkmal in Brüssel gearbeitet hat. Überhaupt nahm die



Fig. 193 Denkmal Garibaldis zu Rom

Plastik in Belgien, wie die Malerei, lebhaften Anteil an dem durch den Befreiungskampf gesteigerten Aufschwung des nationalen Bewußtseins. Geefs hatte u. a. das Denkmal für die in der Revolution 1830 Gefallenen auf dem Märtyrerplatze, sowie das Grabmal des Grafen Mérode für die Kathedrale auszuführen. Ausserdem sind von ihm die Standbilder für Rubens zu Antwerpen und für Grertry zu Lüttich. Eins seiner reichsten Werke ist die prachtvolle Kanzel für die Kathedrale daselbst. Willems Bruder *Joseph Geefs* (1808—60), der seine Studien in Paris gemacht hatte, war nicht bloß bei der Ausführung des Nationaldenkmals beteiligt, sondern er schuf auch die Reiterstatuen Leopolds I. für Brüssel und Wilhelms II. für den Haag, sowie des hl. Georg. Außerdem arbeitete er manch

Bildwerk idealen Genres. In ähnlichen Aufgaben eines naiv anmutigen Gebietes bewegte sich *Fraikin* (1819—93), der für Ostende das Grabmal der Königin der Belgier und für Brüssel das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn schuf. Weiter ist der in Rom gebildete *Simonis* (1810—82) hervorzuheben, der außer Marmorwerken idealen Genres für Brüssel die Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon arbeitete. *Karel Hendrik Geerts* (1807—55) endlich hat hauptsächlich die religiöse Plastik gepflegt und sich besonders durch die prachtvoll geschnitzten Chorstühle der Liebfrauenkirche zu Antwerpen hohe Anerkennung erworben.

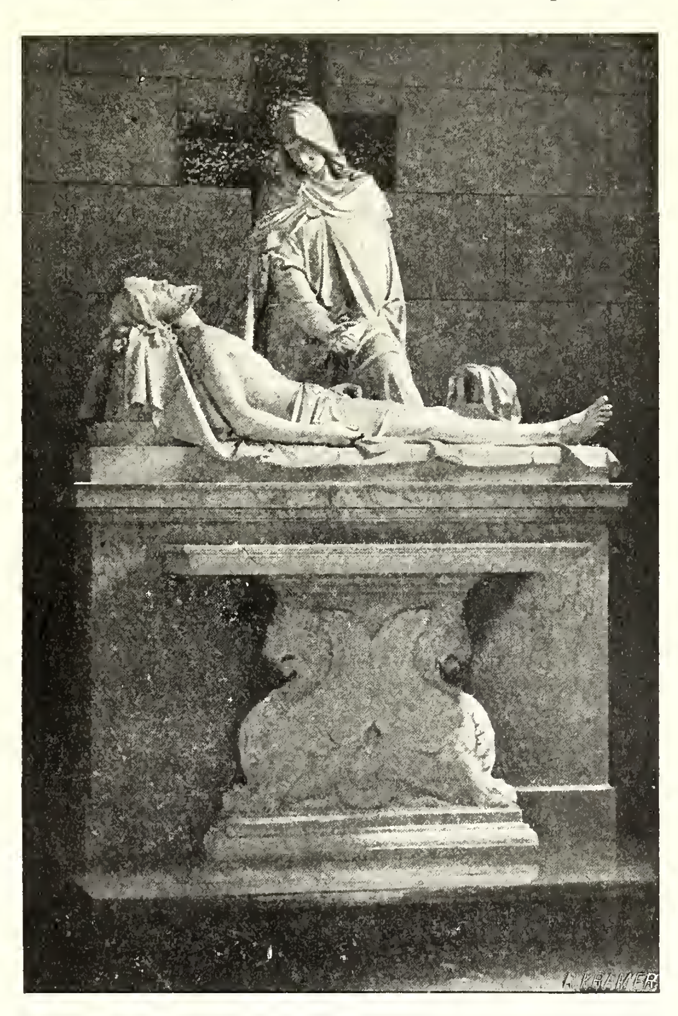


Fig. 194 Pietà in der Friedenskirche zu Potsdam von Rietschel
(Zu Seite 246)

In Italien zeichnete sich namentlich *Giovanni Dupré* (1817 bis 1882) durch edle Empfindung aus. In diesem Sinne ist seine häufig abgebildete Marmorgruppe der Pietà auf dem Sieneser Friedhof berühmt geworden. Großartige Kraft der Charakteristik im Anschluß an die scharfe Naturbeobachtung der Meister des 15. Jahrhunderts entfaltete der früh verstorbene *Bastianini*. In Mailand ist *Vela* hervorzuheben, dessen Napoleon auf St. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verrät. Als *Pio Fedis* (1815—92) Hauptwerk gilt der „Raub der Polyxena“, „der durch Kühnheit der Auffassung und Gruppierung seinen Platz in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Proserpina wohl verdient“.[1]) Als Beispiel dafür, daß, wie in Deutschland, so auch in den übrigen Ländern im 19. Jahrhundert eine wahre Denkmalswut herrschte, die sich besonders auf dieser Stilstufe der Plastik und zwar zumeist in künstlerisch gleichgültigen Werken Luft machte, wird das Denkmal Garibaldis in Rom hier abgebildet (Fig. 193).

[1]) *Gensel* a. a. O. S. 658.

In England, das in dieser Epoche so wenig wie in der vorausgegangenen oder in der folgenden auf dem Gebiete der Plastik Besonderes geleistet hat, wurde die renaissancistische Bewegung durch den Franzosen *Jules Dalou* (1838—1902) eingebürgert, der, ein genialer Schüler Carpeaux', wegen seiner Teilnahme an der Kommune aus Frankreich flüchten musste und eine Anstellung als Professor am Royal College of Arts erhielt. Von englischen Plastikern seien wenigstens *Hamo Thornycroft* (geb. 1850) und *Onslow Ford* (1852—1902) genannt.

Deutschland und Österreich

An die Spitze dieses Abschnittes soll ein Mann gestellt werden, der sich erst allmählich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung auf die Stufe emporgearbeitet hat, auf der die Plastik realistisch zu werden begann. Der Sachse *Ernst Rietschel* (1804—61) kam von Rauch her. Mit diesem teilte er die Überzeugung, daß die sittlich erzieherischen Absichten in der Kunst höher zu werten seien als diese selbst. Und eine starke Innerlichkeit, Freudigkeit und Überzeugungstreue spricht sich auch in seinem Schaffen wie in dem seines Landsmannes Ludwig Richter aus, mit welch letzterem er überhaupt eine große Ähnlichkeit im Fühlen und Denken besaß. Mit Rauch hat Rietschel die mangelhafte stoffliche Charakteristik der Oberfläche und die ans Temperamentlose streifende Ruhe in der Komposition gemein. Eine Zeitlang hat er der Romantik geopfert: seine Pietà in der Friedenskirche in Potsdam (Fig. 194) dürfte wenigstens kaum von deutsch-mittelalterlicher Plastik unbeeinflußt geblieben sein, weder in dem knittrigen Gewandgefältel noch in der innigen Herzlichkeit der Auffassung. Erst mit seinen Denkmalen deutscher Geisteshelden hat sich der Künstler dann auf den Standpunkt eines bescheidenen Realismus emporgerungen. Vor allem war er ein entschiedener Verfechter der Zeittracht, und diesem Umstand hatte er es zuzuschreiben, dass ihm die ehrenvollste Aufgabe zufiel, die ein deutscher Bildhauer überhaupt erhalten konnte: ein Doppelmonument Schillers und Goethes für Weimar auszuführen. Rauch hatte abgelehnt, weil er sich nicht entschliessen konnte, die beiden deutschen Dichterfürsten im Kostüm ihres Zeitalters darzustellen. An Rietschels Doppelmonument



Fig. 195 Denkmal K. M. von Webers in Dresden von Rietschel

pflegt man nun neben der rhythmischen Schönheit sämtlicher Ansichten die vortreffliche Charakteristik der männlichen Reife und olympischen Ruhe Goethes im Gegensatz zu der himmelstürmenden Sehnsucht Schillers rühmend hervorzuheben. Noch höher wird das Lessingdenkmal für Braunschweig gewertet: Der unerschrockene Kämpfer für Wahrheit und Recht ist hoch aufgerichtet dargestellt, er legt die rechte Hand an die Brust, während er sich mit der Linken bedeutungsvoll auf den Stumpf einer antiken Säule stützt. Für Dresden schuf Rietschel ein Denkmal des Komponisten K. M. von Weber (Fig. 195). In allen diesen Monumenten verstand es der Künstler, das menschlich Bedeutende mit individueller Porträtcharakteristik glücklich zu verbinden, wobei ihm die Frische seines Geistes, die Zartheit seiner Empfindung und der Adel seiner Formensprache in gleicher Weise zugute kamen. Über seinem letzten und weitschichtigsten Monument, dem Wormser Lutherdenkmal, ist er gestorben. Er sollte und wollte darin dem Reformator und zugleich dessen großen Helfern ein Denkmal setzen. Am Postament der Lutherstatue sitzen sechs Figuren, sechs andere stehen und sitzen im Geviert auf eigenen Sockeln herum. Luther selbst ist aufrecht stehend dargestellt. Er hält in der Linken die Bibel, die Rechte hat er geballt darauf gelegt. Diese ganze Anlage muß als verunglückt bezeichnet werden. Es fehlt zwar nicht das geistige, wohl aber das kompositionelle Band. Dagegen ist bei aller Eintönigkeit, bei allem Mangel an stofflicher Charakteristik das felsenfeste Gottvertrauen und die kühne Wahrhaftigkeit in dem Gesichtsausdruck und in der ganzen Haltung Luthers mit überzeugender Kraft zum Ausdruck gebracht. Rietschel selbst hat nur Luther und Wiclef modelliert, die übrigen wurden von seinen drei Schülern Donndorf, Kietz und Schilling ausgeführt. Auch der Kopf Luthers rührt von Donndorf her.



Fig. 196 Denkmal Joh. Seb. Bachs in Eisenach von Adolf Donndorf

Adolf Donndorf (1835 in Weimar geboren) wurde Direktor der Stuttgarter Akademie und durch sein Sebastian Bach-Denkmal in Eisenach (Fig. 196), sein Schumanndenkmal zu Bonn, namentlich aber durch verschiedene Bismarckbüsten in weiteren Kreisen bekannt. *Kietz* (1826 in Leipzig geboren) verfertigte das Uhlanddenkmal für Tübingen und das Franz Schubert-Denkmal für Stuttgart. *Joh. Schilling* (gleichfalls ein Sachse und in demselben Jahre 1826 geboren) modellierte die Tages-

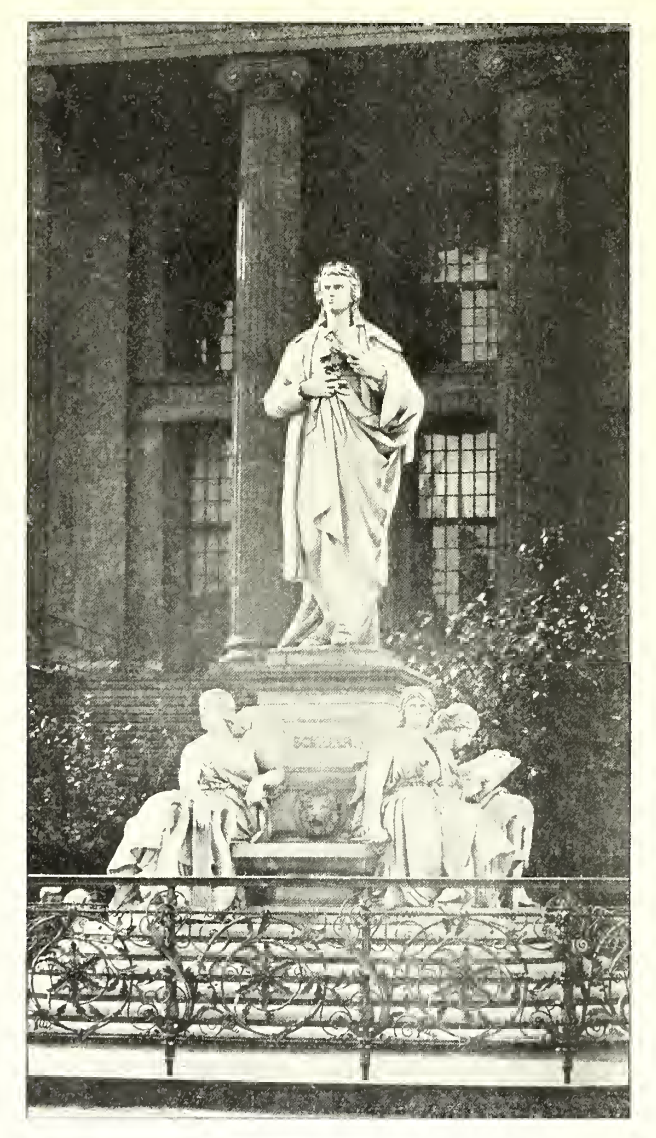


Fig. 197 Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas vor dem Berliner Schauspielhause

zeiten auf der Brühlschen Terrasse und erlangte hohe Berühmtheit durch sein Niederwalddenkmal der Germania. An die Germania sei das Hermannsdenkmal von *Ernst Bandel* (1800—76) angereiht, das sich in klarem Umriß vom landschaftlichen Hintergrund des Teutoburger Waldes wirkungsvoll abhebt: auf der Spitzkuppel einer Art romanisch-gotischer Säulenhalle steht der Held mit gen Himmel gezücktem Schwert. Als Vorbild soll der große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel gedient haben.

Der vollständige Bruch mit der Antike ward erst von dem Berliner *Reinhold Begas* (geb. 1831) vollzogen, einem seinerzeit großen Kunstrevolutionär, der sich an den Barock der Michelangelo und Bernini anschloß. Eine konsequent durchgeführte italienisch-renaissancistische Richtung hat es in der deutschen Plastik des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht gegeben. Affekt um jeden Preis, Streben nach wirksamer Wirklichkeit, Bewegung im einzelnen und in den Massen, malerischer Gesamteindruck: das waren die Ziele, denen Begas nachjagte.

Begas hat in jungen Jahren mit seinen drei großen süddeutschen Freunden, dem Schweizer Böcklin, dem Altbayern Lenbach und mit Feuerbach in Rom die Reize, welche italienische Kunst, italienisches Menschentum und italienischer Himmel auf alle dafür empfänglichen Nordländer ausüben, voll genossen, und ein Abglanz von diesem sonnigen Jugendglück liegt auf seinem Schaffen. Böcklin hat ihn damals mit Lenbach zusammen auf einem äußerst interessanten Doppelbildnis dargestellt: neben dem altbayerisch derben Maler, der aus tiefliegenden Augen durch runde Brillengläser über seinen struppigen Bart hinweg scharf in die Welt schaut, den schönen, im Ausdruck fast etwas süßlichen Bildhauer mit

der prachtvollen Stirnbildung und dem wohlgepflegten, sanft gewellten Bart- und Haupthaar. Begas hat durch seine nackten Frauengestalten die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Er ging damit nicht auf tektonische, sondern auf malerische Schönheit, nicht auf Aufbau, sondern auf stoffliche Charakteristik, Bewegung, mit einem Wort: auf lebensvolle Wiedergabe des wirklichen Lebens aus. Begas ist der erste deutsche Bildhauer, dessen nackten Frauengestalten man es ansieht, daß dazu nicht antike Statuen, sondern Frauen von Fleisch und Blut Modell gestanden. Und dieser große Körperbildner hat sich zugleich als ein ausgezeichneter Porträtbildhauer erwiesen. Von seinem gesamten Oeuvre ist gerade seinen Bildnisbüsten ein unbedingtes Nachleben sicher. Mit flotter stofflicher Charakteristik verbindet sich hier glückliche Komposition, hinreißende Momentanität der Auffassung und doch zugleich eine erschöpfende Erfassung des Bleibenden in der Persönlichkeit des jeweilig dargestellten großen Mannes. Das gilt z. B. von seiner Büste Moltkes in der Berliner Nationalgalerie, es gilt auch von seiner Büste Adolf Menzels, ebendaselbst: „Fast halbe Figur, in Hausrock und Halstuch, ernst vor sich hinblickend, die zur Brusthöhe erhobene linke Hand deutend bewegt.“ Begas' Schillerdenkmal gehört sowohl zu den besten Berliner Denkmälern, als auch zu den besten Schillerdenkmälern (Fig. 197). Einige Treppenstufen führen zu einer niedrigen Brunnenschale, auf der vier weibliche Gestalten sitzend dargestellt sind, Allegorien der vierfachen Begabung des Dichters: vorn links die Lyrik, jung und schön; rechts das Drama, älter, gereifter, gespannt in Haltung und Gesichtsausdruck und mit einem halb versteckt in der Rechten gehaltenen Dolch; hinten die Geschichte, welche die Namen der großen Männer in ihre Tafeln eingräbt; und die tief verhüllte, sibyllenartige Gestalt der Philosophie. Alle vier ebenso charakteristisch für die in reicher Bewegung und kräftigen Kontraposten schwelgende malerische Auffassung des Künstlers wie für das äusserliche Allegorisieren der Plastik auf dieser Stilstufe. — Aus der Brun-



Fig. 198 Das Schillerdenkmal in Stuttgart von Thorwaldsen
(Zu Seite 250)

nenschale des Denkmals erhebt sich nun ein Sockel, auf dem der Dichter selbst steht, das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein. Er erfaßt sein lang nachschleppendes Gewand mit der Rechten und drückt mit der Linken eine Papierrolle an die Brust. Allen Linien der Figur ist Streben in die Höhe, ein Zug nach oben eigen, und der Dichter selbst blickt mit einem zugleich energischen und schwärmerischen Ausdruck gen Himmel. Das Denkmal paßt ausgezeichnet auf seinen Platz vor dem Schinkelschen Schauspielhaus, wie es sich auch vorzüglich in die ganze Physiognomie der Reichshauptstadt einfügt, in der es im Kriegsjahr 1871 enthüllt wurde. Es ist vornehm und großartig, wie die Stadt Berlin in ihren besten Partien, aber es fehlt jedwede Herzlichkeit, alles Innige und Sinnige kerndeutschen Wesens. Daß der Mann, der da oben in edlem Marmorstein ausgehauen vor uns steht, in seinem Leben ein schlichter Mensch gewesen ist, der noch dazu unverfälscht schwäbischen Dialekt gesprochen hat, davon verrät uns das Denkmal schlechterdings nichts. Ungleich traulicher und inniger zum Herzen sprechend wirkt da doch in der Residenz der schwäbischen Heimat Schillers, in Stuttgart, das bescheidene Bronzestandbild des nachdenklich vornüber gebeugten Dichters von Thorwaldsen inmitten seiner liebenswürdig malerischen Umgebung, zwischen den alten individuellen Häusern, bei der alten, lieben Stiftskirche, abseits vom Lärm der Hauptstrasse! —

Begas' Bedeutung — besteht in der Einzelfigur, sei es männliches Bildnis, sei es weiblicher Akt. Schon seine aus je zwei Figuren bestehenden Gruppen, wie Merkur und Psyche, Der Raub der Sabinerin, Der elektrische Funke werden nicht gleich hoch anerkannt, geschweige denn seine vielfigurigen, weitschichtigen Brunnen und Denkmäler. Es fehlt ihm an der geistigen Kraft, Vieles zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und er ersetzt die mangelnde Größe der Auffassung durch äußerliche Großartigkeit. Tritt dieses Streben schon bei seinem Schloßbrunnen zu Berlin (vom Volkswitz nach dem damaligen Oberbürgermeister Forkenbeck „Forkenbecken“ genannt) trotz aller böcklinisch frohen Einzelzüge störend zutage, so noch mehr bei dem Kaiser Wilhelm-Denkmal gegenüber dem kgl. Schlosse (Fig. 199). Die Grundform ist eine Fortbildung des Schlüterschen und Rauchschen Typus (vgl. Fig. 42): ein Reiter hochoben auf reichverziertem Sockel. Bei Schlüter ist der Sockel niedrig, der Schmuck bescheiden, aber ausdrucksvoll. Bei Rauch der Sockel höher, der Schmuck quantitativ reicher, qualitativ ärmlicher. Bei Begas ist der Sockel kolossal in die Höhe gewachsen, zugleich erstrecken sich seine unteren Ausläufer weit heraus, so daß sie einer zusammenfassenden Hintergrundsarchitektur bedürfen. Trotz derselben kann das Denkmal aber doch nicht als einheitliche Gesichtsvorstellung gefaßt werden. Der Schmuck ist an Zahl wieder zurückgegangen, aber an Grössenausmaß im einzelnen bedeutend gewachsen. Die Schlüterschen vier Eckfiguren der Gefesselten haben bei Rauch die Gestalt von Reitern, bei Begas aber zwiefache Gestalt erhalten, einmal sind sie zu Viktorien geworden, die auf Kugeln einherschweben (übrigens mit starker Anlehnung an Rauchsche Empire-Auffassung), sodann zu den hockenden oder vorschreitenden Löwen, welche die Waffentrophäen, sie mit ihren Leibern deckend, bewachen. Ist schon der Platz des Kaiser Wilhelm-Denkmals auf der eigens zu diesem Zweck in die Spree hineingebauten Halbinsel so unglücklich wie möglich gewählt — das Denkmal mit seiner großmächtigen Säulenhalle läßt sich von keinem Standpunkt aus recht überschauen —, so ist andererseits von der schlichten menschlichen Persönlichkeit des durch seltene Charaktereigenschaften hervorragenden Königs auch nicht der leiseste Hauch zu spüren. Dagegen ist die Wehrhaftigkeit des neu erstandenen Deutschen Reiches, zu dessen erstem Kaiser dieser König wurde, in den Waffentrophäen- und Löwengruppen in geradezu glänzender Weise zum Ausdruck gebracht. Ebenso die Großartigkeit dieses Deutschen

Reiches, welche sich hauptsächlich nach außen hin geltend macht. Was die Einzelheiten anbelangt, so ist der ungeschlachte Kriegsgott, der sich auf den Treppenstufen, man kann nicht anders sagen als: herumlümmelt, geradezu fürchterlich. Stilistisch verfehlt sind auch die Reliefs. Mit dem Kaiser Wilhelm-Denkmal ist Begas — in künstlerischer Beziehung — auf die schiefe Ebene gelangt. Wenn das Kaiser Wilhelm-Denkmal trotzdem und bei all seinen Fehlern immer noch einen äußerlich imponierenden Eindruck macht, so läßt sich selbst dieses Lob dem Bismarck-Denkmal von Begas nicht mehr spenden. Hier fallen die Massen gänz-



Fig. 199 Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin von R. Begas

lich auseinander, die Allegorie erscheint gequält, unverständlich, der große Kanzler ist recht klein aufgefaßt.

Die Bildnerei im Sinne der späteren Kunst des Begas, die Malerei in dem Werners und die aufgedonnerte Baukunst mit palastartigen Scheinfassaden vor ungeheuerlichen Mietskasernen, in denen glänzend ausgestattete Treppenhäuser und schmucküberladene Salons den breitesten Raum einnehmen, während dürftige Schlafzimmerchen nach engen Lichthöfen hinausliegen, sind aus einem Geiste heraus geboren, aus dem Geiste des äußerlichen Pathos und des protzigen

Kommerzienratsgeschmacks, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich nach dem Milliardensegen des französischen Krieges und im Zusammenhang mit dem forcierten, auf Kosten der Landwirtschaft erfolgten industriellen Aufschwung allüberall in Deutschland schier unheimlich geltend machten, namentlich aber in dem reichshauptstädtischen Berlin und noch mehr in der verhältnismäßig noch reicheren Nachbarstadt Charlottenburg. Dieser neu- und großberliner Kunstgeist unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil von dem, wenn auch hie und da dürftigen, so doch stets vornehmen, altberliner Kunstgeist Schinkelscher Obervanz. Dieser neue Geist enthält verzweifelt wenig deutsche Innigkeit, außerordentlich viel rednerisches Pathos. Aber es hieße Reinhold Begas bitter Unrecht tun, wollte man ihn durchaus mit der eben charakterisierten Baukunst und der Malerei eines Anton von Werner gleichstellen. Begas steht höher als dieser und erst recht höher als jene. Nur *eine* charakteristische Seite seines künstlerischen Wesens sollte durch jenen Vergleich hervorgehoben werden: das schönrednerische Pathos.

Reinhold Begas gilt uns auch als der verantwortliche Redakteur jener steinernen Bilderchronik, durch welche der Kaiser in der *Siegesallee* des Berliner Tiergartens seine Ahnen zu verherrlichen befahl. Der Gedanke war gut und groß, wenn auch nicht *so* edel und erhaben, wie etwa diejenigen Ludwigs von Bayern, der bei derartigen historischen Rückblicken und Verherrlichungen durch die Mittel der Plastik nicht in erster Linie auf seine persönlichen Ahnen, sondern auf alle um sein engeres Vaterland oder gar auf alle um ganz Deutschland verdienten großen Männer abzielte. Aber die künstlerischen Kräfte und namentlich die finanziellen Mittel standen dem deutschen Kaiser am Ende des 19. Jahrhunderts natürlich ungleich reichlicher zur Verfügung, als dem bayerischen König um die Mitte desselben. Welche Summe von Geld, welche Summe von eigens zu diesem Zweck ausgegrabener historischer Gelehrsamkeit, welche Summe von künstlerischer, um nicht zu sagen: handwerklicher Fertigkeit ist nicht zwischen Siegessäule und Roland in Marmor niedergelegt worden! — Aber das Programm war zu eng, der Erfindung des Künstlers war zu wenig Spielraum gelassen! — Immer und immer wieder der stehende Fürst, im Halbkreis herumlaufend die Bank mit den beiden Hermen, in denen die wichtigsten Helfer des Fürsten verewigt werden sollten! — Bei dieser Anordnung erhielt der erste beste Joachim oder Otto ebensoviel Quadratmeter Marmor wie der große Kurfürst oder gar der große König zugemessen, wurden geistige Größen zu Handlangern irgend eines unbedeutenden Monarchen herabgewürdigt! — Auch Michelangelo und Raffael hatten ganz bestimmte Aufgaben im oft sogar höchst egoistischen Interesse der Päpste zu lösen, aber in Erfindung und Ausführung waren sie frei. Hier dagegen waren der künstlerischen Phantasie des Bildhauers von allem Anfang an die Flügel gestutzt und ihr der freie Aufflug gen Himmel unmöglich gemacht. Trotzdem muß man staunen über die Fülle von Können, materialgerechter Marmorbehandlung, vorzüglicher stofflicher Charakteristik, die in dieser Berliner Siegesallee stecken. Als die besten Denkmäler gelten diejenigen von *Adolf Brütt* (geb. 1855), der auch sonst Tüchtiges geschaffen hat (Eva, Schwerttänzerin, die Gruppe Gerettet).

In dem Roland sollte gleichsam ein Ausgleich gegen die fürstliche Herrschergewalt geschaffen werden, welche in den Statuen der Siegesallee verkörpert ist. Die Rolandsäulen waren einst in niedersächsischen und brandenburgischen Städten Symbole städtischer Freiheit, namentlich Wahrzeichen dessen, daß der Stadt der Blutbann zustand. Wenn demgemäß die gedankliche Berechtigung einer Rolandsäule im heutigen Berlin sehr zweifelhaft ist, so paßt die tatsächlich errichtete Säule in rein künstlerisch-formaler Beziehung durchaus nicht auf den Platz, auf dem sie errichtet wurde. Die alten Rolandsäulen wurden unmittelbar vor dem

Rathaus aufgestellt und dementsprechend ausschließlich für Vorderansicht gearbeitet. So ist nun auch der neue Berliner Roland in archaisierender Weise stilisiert worden, dabei aber an einen Knotenpunkt mehrerer Straßen zu stehen gekommen. Dort hätte ein Monument hingehört, das nach allen Seiten bedeutende und einander annähernd gleichwertige Ansichten geboten hätte. In diesem Sinne war der Vorgänger des Berliner Roland, der „verflossene“ Wrangelbrunnen für jenen Platz viel geeigneter. In dem buntfarbigen Roland soll ferner künstlerisch den marmorweißen Statuen der Siegesallee ein Paroli geboten werden. Dieser Gegensatz macht sich aber durchaus nicht angenehm bemerkbar. Noch ungünstiger als Allee und Roland wirken die Monumente des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem Brandenburger Tor. Gerade die Aufstellung gegenüber dem schlicht vornehmen Säulentor läßt den geringen künstlerischen Wert jener beiden Denkmäler in besonders greller, ja in geradezu beschämender Weise hervortreten.

Was soll man vollends zu dem Richard Wagner-Denkmal von *Eberlein* im Berliner Tiergarten sagen? — Gewiß, Eberlein ist ein Bildhauer, der seine Kunst

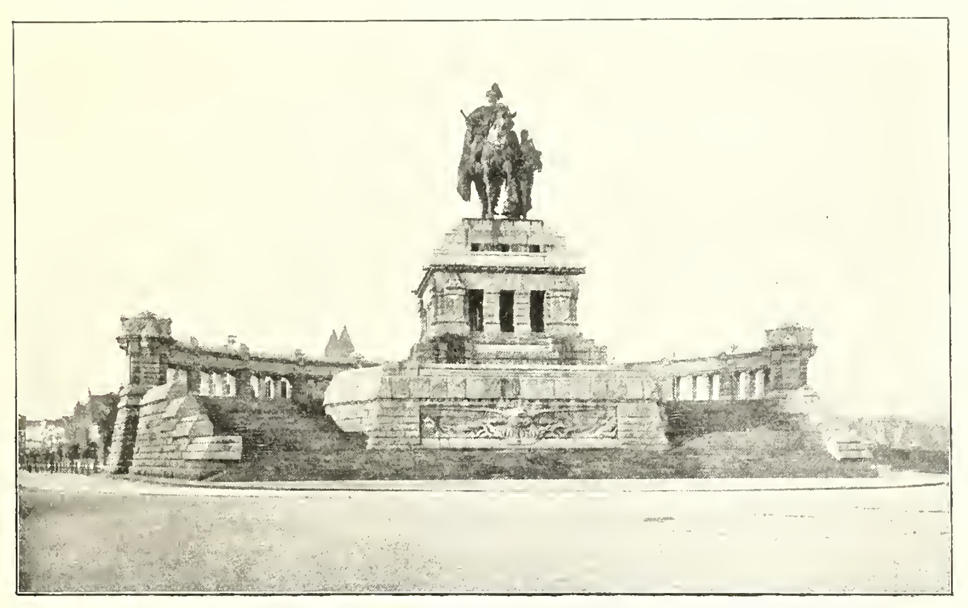


Fig. 200 Das Kaiser Wilhelm-Denkmal am Rheineck bei Koblenz von Bruno Schmitz

gründlich versteht. Er vermag es sehr wohl, eine männliche Gewandfigur oder einen weiblichen Akt naturgetreu zu modellieren. Diese seine brave Tüchtigkeit macht sich auch in dem Richard Wagner-Denkmal geltend. Aber es fehlt dem Standbild alle und jede Größe der Auffassung. Eberlein in Ehren — wenn aber in des neu geeinten Deutschlands reich aufblühender Hauptstadt dem anerkannt größten deutschen Tondichter des letzten halben Jahrhunderts ein Denkmal gesetzt werden soll, dann gehören die größten Bildhauer her, die nicht nur der Berliner, sondern der deutsche Boden überhaupt trägt — die Hildebrand oder Klinger! —

Auf der Plastik hat das ganze Jahrhundert hindurch das Schwergewicht der Berliner Kunst beruht. Die Berliner Plastik hat den größten Teil Deutschlands mit Denkmälern versorgt. — —

Am Einfluß der Mosel in den Rhein, am sogenannten Rheineck bei Koblenz erhebt sich ein gewaltiges Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms. Es macht einen ganz

eigenen Eindruck, zwischen den ziehenden Wogen den alten Kaiser im steinernen Abbild einherreiten zu sehen! — Das Denkmal rührt von *Bruno Schmitz* her (geb. 1858), einem Künstler von großer Selbständigkeit, dem es wie hier, so auch in seinen beiden anderen großen Kaiserdenkmalen auf dem Kyffhäuser und an der Porta Westphalica, sowie im Entwurf zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal wahrhaft gelungen ist, den deutschen Siegen monumentalen Ausdruck zu verleihen. „Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin . . .“ [1])

Geschmackvoller in der Anordnung, namentlich aber behaglicher und liebenswürdiger als Begas war auch sein Wiener Zeit- und Kunstgenosse *Viktor Tilgner* (geb. 1844 in Preßburg, gest. 1896). Er hat sich weniger an Michelangelo und Bernini, als am einheimischen Wiener Barock und Rokoko gebildet. Überhaupt beruht seine Stärke auf dem kräftigen Wurzeln im heimischen Boden. Tilgner ist durch und durch *Wiener* Künstler gewesen. Er hat das ganze schöne, reiche und berühmte Wien, Herren und Damen, diese am liebsten in glänzender Balltoilette in farbigen Büsten unter energischer Ausnutzung von Licht und Schatten, mit großer Virtuosität im Stofflichen und äußerst lebensvoller Behandlung der Oberfläche porträtiert, Statuen und Büsten an den Wiener Monumentalbauten, Dramenfiguren am Burgtheater, ein Denkmal Makarts im Rubenskostüm, ein Denkmal Mozarts in Rokokotracht, also in der Zeittracht, geschaffen (Fig. 201) und ganz besonders — ein zweiter Peter Vischer — in der Darstellung entzückender, über seine Schöpfungen dekorativ verstreuter „Kindln“ exzelliert. Neben Tilgner ragt in der Wiener Plastik *Zumbusch* (geb. 1830) hervor. Diesem Westfalen war es beschieden, drei Lieblinge Österreichs zu verkörpern: Beethoven, Maria Theresia und den Feldmarschall Radetzky.



Fig. 201 Relief vom Wiener Mozartdenkmal von Viktor Tilgner

In München äußerte sich die Bewegung in ganz eigener Art, dem genius loci entsprechend, der immer sein Besonderes haben will und auf das Behagliche, Gemütliche, Phantasiereiche, Fröhliche und Individuelle abzielt. Alle diese Eigenschaften fand man auf dem weiten Gebiete des Renaissancestils und der davon abgeleiteten Stile, gerade in der sogenannten „deutschen Renaissance“ beisammen,

[1]) Gurlitt a. a. O. S. 643.

dieser originellen Mischung von italienischer Renaissance und Gotik. So ward die „deutsche Renaissance“ im damaligen München auf den Schild gehoben. *Konrad Knoll* (geb. 1829) war der Führer der Bewegung. Er gab mit seinem Fischbrunnen am Marienplatz den Anstoß zu all den plastisch wieder erstehenden Knappen, Edelfräulein und Landsknechten. Der von Talenten strotzende Baumeister und Kunstgewerbler *Lorenz Gedon* schuf seinen hunnischen Reiter, der, schwer bepackt, dennoch heftigster Bewegung fähig ist. *Robert Dietz* verschaffte dieser Richtung in Dresden Eingang mit seinem auf allen deutschen Ausstellungen mit ersten Preisen ausgezeichneten Gänsedieb: die Rechte hat eine Gans bereits gepackt. Die Linke hascht nach einer anderen, die dem Dieb zwischen den Beinen hindurch entwischen will. Er aber klemmt die Knie zusammen, um sie daran zu verhindern. Dagegen erweist sich *Wilhelm Ruemann* als der Münchener Denkmalsplastiker, der realistische Treue mit monumentaler Wirkung zu verbinden weiß. In Leipzig ragt *Karl Ludwig Seffner* als Schöpfer von Porträtbüsten hervor. Von ihm existiert z. B. eine solche des Kunsthistorikers Anton Springer.

4. Baukunst.

In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts herrschte bei eigentlichen Kunstbauten, gleichviel ob es sich um Theater, Museen oder gar Kirchen handelte, überall der Klassizismus, dessen Kennzeichen in einer Säulenhalle bestand, wozu ein palmetten- und akroteriengeschmückter Giebel kam. Das heißt: eine antikisierende Scheinfassade wurde dem eigentlichen Bau vorgesetzt. Denn in Wirklichkeit vertrug sich der antike Baustil weder mit den modernen Bedürfnissen, noch mit dem nordischen Klima. Er setzt ein warmes Klima voraus, operiert mit Säulenstellungen statt der festen Wände und mit einer von oben einfallenden Beleuchtung. Die Menschen des 19. Jahrhunderts und besonders die Nordländer unter ihnen bedurften aber eines sicheren Schutzes gegen Kälte und Sturm, Schnee und Regen, infolgedessen fester Wände nach außen, fester Dächer nach oben und in den Wänden angebrachter Lichtquellen. So war die klassizistische Baukunst ihrem innersten Wesen nach ein Widersinn, ja geradezu eine Ungeheuerlichkeit, und es ist nur zu bewundern, was sie trotzdem an schönem Schein, an glänzenden Fassaden, feinempfundenen Verhältnissen und reizvollen dekorativen Einzelheiten hervorgebracht hat. Aber das Streben mußte die Architektenwelt dennoch erfüllen, an Stelle dieser Scheinfassaden-Baukunst etwas Gesunderes, Natürlicheres, tektonisch Begründeteres zu stellen. Die romantische Bewegung konnte die Gesundung nicht bringen, denn die mittelalterlichen Stile eigneten sich nur für kirchliche Zwecke, außerdem allenfalls für Befestigungsbauten, Kasernen und Schlösser. Dagegen kam die Renaissance (das Wort im weitesten Sinne genommen) dem Baubedürfnisse des nun einmal rückwärts schauenden Jahrhunderts am weitesten entgegen. Hier gab es ein festes Dach, feste Mauern mit Fenstern darin und im Gegensatz zu der perpendikulären Kirchengotik Stockwerke, die sich auch an der Fassade in kräftig ausgebildeten Horizontalen gegeneinander absetzen. Zugleich gestattete die Renaissance die starken malerischen Wirkungen, auf die man gegen die Mitte des Jahrhunderts auf der ganzen Linie: in der Baukunst, wie in der Plastik und Malerei hindrängte. Ein Pilaster erscheint im Sonnenlicht als starke lichte Masse und bewirkt auf der Wand, der er vorgelegt ist, einen kräftigen Schatten. Ja, die Renaissance bot noch mehr: ausgesprochene Polychromie, nach der das Zeitalter lechzte. So hat man sich auch diesen Umstand gelegentlich zunutze gemacht, z. B. in maßvoller Weise am Kunstgewerbemuseum in Berlin, dem Hauptwerk der Baufirma *Gropius & Schmieden,* während das Bankier Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße ebendaselbst, von der Firma *Ebe & Benda* im Stile der venezia-

nischen Hochrenaissance ausgeführt, von Glasmosaiken und Terrakotten strotzt, und die Fassade der von *Charles Garnier* (1825—98) erbauten Oper in Paris, vollendet 1874, das mannigfaltigste edelste Material aufweist (Fig. 202). „Roter Jurastein wechselt mit weißem Marmor; Jaspis, schwedischer Marmor und Gold wurden in der verschwenderischesten Weise verwendet. Leider hat die Witterung von diesem Glanze nicht viel übrig gelassen.“

Die Renaissance-Bewegung hat bereits sehr früh begonnen und sich das ganze Jahrhundert hindurch siegreich behauptet. Der kunsthistorische Eklektiker auf dem Throne, Ludwig I. von Bayern, zwang schon den „klassischen *Klenze*“ gelegentlich, in diesem Geschmack zu bauen. Aber auch von den drei großen Architekten des französischen Juli-Königtumes: *Henri Labrouste* (1801—75), dem

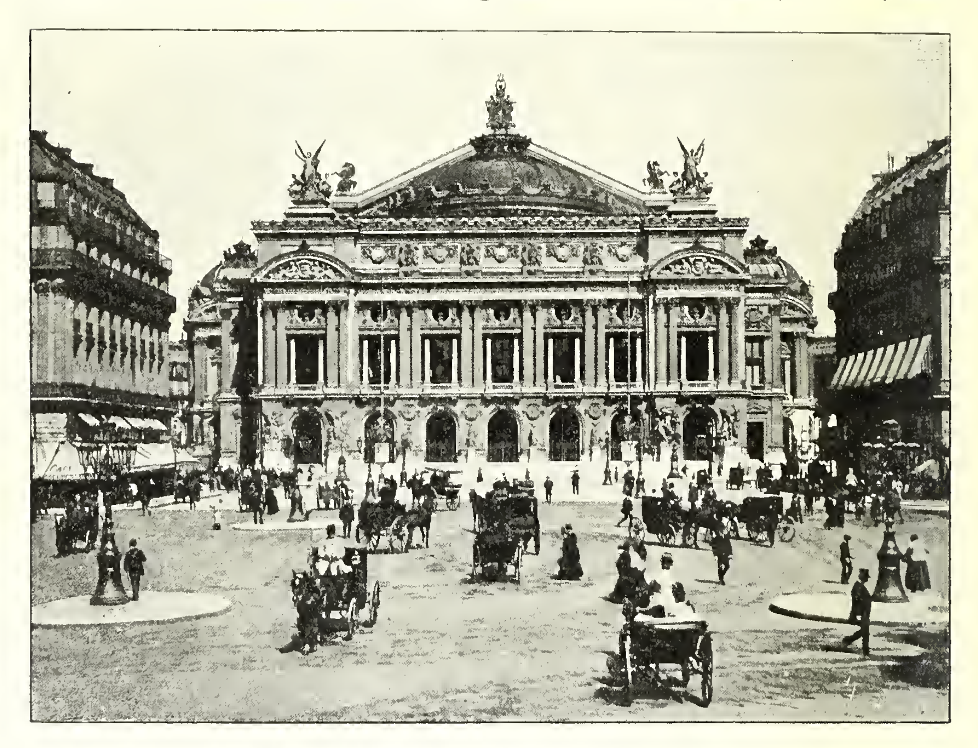


Fig. 202 Die grosse Oper zu Paris

Schöpfer der im Äußeren streng klassizistischen Bibliothek von St. Geneviève, *Joseph Duc* (1802—79), dem Erbauer der Julisäule auf dem Bastilleplatz und des durch die großartigen dorischen Halbsäulen und das reiche Gesims an der Westfassade hervorragenden Palais de Justice, und *Felix Duban* (1797—1870) hat der Letztgenannte die malerische Fassade der Ecole des Beaux-Arts bereits 1838 im Renaissancestil vollendet. Und in demselben Jahre begann *Semper* das Dresdener Hoftheater. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war Renaissance der Stil für die überwiegende Mehrzahl aller Profanarchitektur, wie das Mittelalter, speziell die Gotik, für das Gros der Kirchenbauten.

Auf deutschem Boden hat die Bewegung in ihrem ersten Stadium sich in der genialen Persönlichkeit *Gottfried Sempers* (1803—79) gleichsam kristallisiert. Er wurde zu Altona geboren, besuchte das Hamburger Johanneum, studierte an

der Universität Göttingen und bildete sich endlich in München, Regensburg und namentlich in Paris bei *Gau,* einem geborenen Deutschen, sowie auf Reisen nach Italien und Griechenland zum Architekten aus. Er begann seine Wirksamkeit in Dresden, wo er das neue Museum und 1838—41 das Hoftheater (Fig. 203) schuf, das er nach dessen Einäscherung durch ein neues, noch reicheres ersetzte. In den 1848/49er Aufstand verwickelt, mußte er Deutschland verlassen. Er floh nach Paris, ging von hier nach England, wo er das Modell zum South-Kensington-Museum entwarf, und erhielt schließlich im Jahr 1853 einen Ruf als Direktor der Bauabteilung an das Polytechnikum zu Zürich. Hier erbaute er seiner Anstalt ein glänzendes Heim, ferner die Sternwarte, endlich in Winterthur das Rathaus. Sein Plan für ein Theater in Rio de Janeiro ward nicht in Wirklichkeit umgesetzt. Ebenso scheiterte die Ausführung eines von Semper entworfenen, von König Ludwig II.



Fig. 203 Dresdener Hoftheater von Gottfried Semper

gewünschten Münchener Richard Wagner-Festspielhauses, das auf das hochragende rechte Isarufer zu stehen kommen sollte (an die Stelle, an der sich seit 1898 das Friedensdenkmal erhebt), an dem hartnäckigen Widerstand der Münchener Bevölkerung. (Dabei hätte ein solches Festspielhaus der bayerischen Hauptstadt zu der Präponderanz auf dem künstlerischen auch diejenige auf dem musikalischen Gebiete verschaffen können! — Als Ersatz für das nicht zustande gekommene Festspielhaus wurde in den letzten Jahren, nachdem die Kräfte nun doch einmal zersplittert waren und ein „Bayreuth“ entstanden war, das Prinzregententheater geschaffen.) Im Jahre 1871 wurde Semper nach Wien gezogen, um den Ausbau der Burg, den Bau des Burgtheaters und der Hofmuseen (Fig. 204) zu leiten, wozu ihm *Karl von Hasenauer* (1833—94) als Mitarbeiter beigegeben wurde.

Kaum jemals hat ein Baumeister den Stil einer vergangenen Zeit zu so kräftigem und organischem Leben wieder zu erwecken gewußt, wie dies Semper

mit dem Renaissance-Stil geglückt ist! — Vor jedem einzelnen seiner Monumentalbauten vergißt man ganz, daß man vor einem nachempfundenen Epigonenwerk steht, weil alle Bauglieder organisch ineinandergreifen, weil sich nirgends eine Leere bemerkbar macht, bei allem Reichtum aber auch nichts Überflüssiges vorhanden ist, weil jedes einzelne Stück an seinem Platz steht, etwas ausdrückt, und daher den Eindruck des Selbstverständlichen — das Ganze aber den der erschöpfenden Lösung eines gewaltigen Bauproblems hervorruft. Wenn es im allgemeinen dem 19. Jahrhundert an dem richtigen Gefühl für die fein abgewogenen Maßverhältnisse der Renaissancebaukunst gefehlt hat, so hat Semper gerade diesen zarten baukünstlerischen Takt im höchsten Maße besessen. Den weitreichenden Ein-



Fig. 204 Das kaiserliche Museum zu Wien von Gottfried Semper (Zu Seite 257)

fluß, den er nach allen Seiten hin ausübte, verdankte er aber nicht nur ausgeführten Werken, sondern fast noch mehr genialen Entwürfen und ganz besonders literarischen Werken, unter denen „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, erschienen in zwei Bänden zu Frankfurt 1860—63, unbedingt die erste Stelle einnimmt. Dieses Werk, meist schlechthin als „Der Stil“ bezeichnet, gilt als ein wahrhaft epochemachendes Werk. Die darin niedergelegten Anschauungen traten an die Stelle der Schinkelschen, die einst Bötticher in seiner „Tektonik“ literarisch fixiert hatte. Im letzten Grunde aber sind die Prämissen, von denen Semper ausgeht, den Schinkelschen durchaus nicht entgegengesetzt. Stil ist ihm die Übereinstimmung eines Kunstwerkes mit seiner Entstehungsgeschichte. Zu dieser Entstehungsgeschichte gehört aber nach Sempers Anschauung die gesamte Kunstentwicklung bis zu der Zeit, in der das einzelne Kunstwerk entstand. Der Architekt muß die ganze Kunstentwicklung kennen, um sich daraus das für

jeden einzelnen Fall Geeignete herauslesen zu können, das er dann unter gründlicher Berücksichtigung der modernen Anforderungen in freischöpferischer Weise zu verwenden hat. Es ist um so notwendiger, daß jedes neu entstehende Bauwerk zur gesamten kunstgeschichtlichen Vergangenheit stimmt, als es auch vom Publikum nach den aus der Vergangenheit entnommenen Gedächtnisbildern beurteilt wird. Demnach muß also ein Gerichtshaus etwas vom Dogenpalast, eine Kaserne von mittelalterlicher Befestigung, eine Synagoge von orientalischer Formensprache an sich haben. Gegen dieses Prinzip hat nun Semper insofern selber gefehlt, als er das Dresdener Museum nicht in dem dafür in Paris, Berlin und München üblichen antikisierenden, sondern im Renaissancestil ausführte. Wenn er sich nämlich bisweilen auch anderer Stilarten bedient hat, so ist er eben seiner innersten Empfindung nach doch Renaissancist gewesen, wie Schinkel Hellene. Beide gingen von ähnlichen eklektischen Prinzipien aus, wurden dann aber von ihrem persönlichen Geschmack, wie von dem jeweiligen Geist ihrer Zeiten auf verschiedene Wege, der eine zur Antike, der andere zur Renaissance gedrängt. Semper faßte die Renaissance als eine organische Vereinigung griechischer Einzelformen mit römischer Raumkunst auf und glaubte, daß eine solche Vereinigung am ehesten imstande wäre, in baukünstlerischer Monumentalität den Anforderungen des modernen Lebens zu genügen. In diesem Sinne erschien Semper die Renaissance durchaus nicht erschöpft; er lebte im Gegenteil der Überzeugung, daß das Höchste von ihr noch zu erwarten wäre.

In München wurde die italienische Renaissance durch *Gottfried Neureuther* (1811—86), den Schöpfer des Polytechnikums und der Kunstakademie, außerdem des Würzburger Bahnhofs, eingebürgert, in Stuttgart durch *Christian Leins* (1814 bis 1892), den Erbauer der Kgl. Villa bei Berg, dem es aber an Kraft, besonders in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses gefehlt hat. Neben ihm waren in der württembergischen Hauptstadt besonders *Morlock* (Bahnhof) und *Gnauth* (Villa Siegle) tätig. Auch nach dem benachbarten Karlsruhe griff die Bewegung über. In Berlin ward sie durch *Friedrich Hitzig* (1811—81) eingeführt, der bei Börse und Reichsbank zuerst die Formen der italienischen Renaissance angewandt hat. Später schuf er die Ruhmeshalle im Zeughaus und das Polytechnikum in Charlottenburg. Sein feinster Ruhm aber knüpft sich an die vornehm behaglichen Häuschen am Rande des Tiergartens und in der Viktoriastraße, die zwischen Landhaus und italienischem Palazzo eine glückliche Mitte einhalten, heute aber Gefahr laufen, unter der erdrückenden Macht der benachbarten Protzenbauten zu verschwinden.

Doch ging die Bewegung nicht auf die italienische Renaissance allein aus. Der zeitlich und örtlich unendlich abgestuften Mannigfaltigkeit des alten Stils entsprechend war auch die Wiedergeburt desselben, also die Renaissance der Renaissance, in den verschiedenen Ländern und innerhalb der verschiedenen Zeitepochen des 19. Jahrhunderts eine außerordentlich verschiedene. Auf die italienische Renaissance folgte bei uns in Deutschland die deutsche, darauf der Barock, das Rokoko, das Empire, so daß man gegen das Jahr 1900 wieder dahin zurückkam, wovon man im Jahr 1800 ausgegangen war. Andererseits wurde der Renaissancestil gelegentlich mit anderen verschmolzen, so von dem aus Dänemark gebürtigen Wiener Baumeister *Theophil Hansen* (1813—91) in seinem vornehmen Reichsratsgebäude mit der Antike, von dem Italiener *Giuseppe Mengoni* in der raumgewaltigen Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand mit dem Romanismus (Fig. 205). Endlich machte sich in der Art, wie die verschiedenen Völker die Bewegung aufgriffen, ihre nationale Vergangenheit kräftig bemerkbar. So ward in England im Queen Anna-Stil, in Deutschland in deutscher, in Frankreich in französischer Renaissance gebaut. Die französische Renaissancebewegung erhielt



Fig. 205 Die Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand von Giuseppe Mengoni (Zu Seite 259)

einen mächtigen Anstoß durch den Ausbau des Louvre, wozu 1852 der Grundstein gelegt wurde. „Die Pläne, die *Louis Tullien Visconti* hierfür entworfen hatte, passen sich den älteren Teilen glücklicher an als die allzu prunkvolle Ausgestaltung im einzelnen, die ihnen nach seinem schon 1853 erfolgten Tode sein Nachfolger *Hector Martin Lefuel* (1810—80) zuteil werden ließ.“ Ebenfalls im Stil der französischen Renaissance wurde das von den Kommunisten zerstörte Pariser Rathaus wieder erbaut. — Was den Innenbau anbelangt, hielten die Pariser im allgemeinen an den künstlerischen Ausdrucksformen ihrer Glanzzeit, am Louis XIV und Louis XV fest, die ja im letzten Grunde auch nur Derivate der Renaissance sind. — Gelegentlich wurde der französische Renaissancestil auch auf deutschem Boden verwendet, so von den beiden Architekten *van der Nüll* und *Siccard von Siccardsburg* am Palais Larisch zu Wien.

Vorort der *deutschen* Renaissance war München. Und dies ist mehr als bloßer Zufall. In Dresden und Wien war durch das Genie Sempers die unbedingte Vorherrschaft der italienischen Renaissance gesichert worden. In Berlin, wo diese sowohl zu den Schinkelschen Traditionen, als auch zu der vornehm kühlen Denkungsweise der Besten der Bewohner stimmte, desgleichen. In München dagegen konnte sich der Volkscharakter gerade in der deutschen Renaissance am prägnantesten aussprechen. Sie drang vom Kunstgewerbe aus in die Baukunst ein. Die Freude am schönen einzelnen Stück altdeutscher Handwerkskunst führte dazu, ganze Zimmer im altdeutschen Geschmack einzurichten, und vom altdeutsch ausgestatteten Zimmer gelangte man schließlich zum altdeutschen Hause. Die Bewegung machte sich im Anfang der siebziger Jahre kräftig geltend. Die durch Krieg und Sieg entfachte politische Begeisterung trug die künstlerische. Wissenschaftliche Bestrebungen und Entdeckungen traten hinzu. *G. Hirth* ließ den „Formenschatz der Renaissance“ und das „Deutsche Zimmer“ erscheinen. Im Jahre 1873 gab *Lübke* die „Geschichte der deutschen Renaissance“ heraus. In den Jahren 1872—74 erbaute *Lorenz Gedon* (1844—83) die Schackgalerie in München (Fig. 206). Das Gebäude muß damals wegen seiner heiteren malerischen Auffassung ungeheures Aufsehen erregt haben. Es hat großen Einfluß ausgeübt. Aber es hat vor dem Forum der Geschichte nicht ebenso standgehalten wie die Semperschen Bauten. Heute stört uns die Häufung und Zusam-



Fig. 206 Die Schackgalerie in München von Lorenz Gedon

menschachtelung der Motive, das unglückliche Gesamtverhältnis des ganzen Baues. Doch ist dabei zu bedenken, daß es leichter ist, im Geschmack der italienischen, als in dem der deutschen Renaissance zu bauen. Dort vermag genaue Befolgung aller stilistischen Regeln dem Künstler wesentlich zu nützen, hier kommt alles auf den Zusammenklang der Individualität des einzelnen Künstlers mit dem Geschmack der Zeit an. Wie aber soll ein Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem 16. heraus zu schaffen vermögen?! — Zu Gedons Zeit aber war man von derartigen Erwägungen weit entfernt. Vielmehr eroberte die deutsche Renaissance, hauptsächlich von München aus, ganz Deutschland. In Berlin ward sie von *Hans Griesebach* eingeführt.

Wie München Vorort der deutschen Renaissance, ward Frankfurt derjenige des Barock, der bald an die Stelle der deutschen Renaissance treten sollte, wie diese die italienische abgelöst hatte. Der Barockstil drang nach Wien, nach München, nach Berlin. In München, wo sich — wie in Altbayern überhaupt — die natürliche Heiterkeit und Festesfreude des Volks schon zur Zeit des originalen Barockstiles darin sehr glücklich ausgesprochen hatte, erblühte gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer, höchst behäbiger bürgerlicher Barock. Der deutschen Reichshauptstadt dagegen gereichte weder die deutsche Renaissance noch der Barock zum rechten Segen. Und dies ging so zu.

Renaissance, das Wort im weitesten Sinne genommen und alle zeitlichen und örtlichen Abwandlungen des in Italien ursprünglich gewachsenen Stiles darin einbegriffen, — Renaissance ist der Stil unserer modernen Städte, besonders unserer modernen Großstädte. Paris erhielt seinen jetzigen Charakter unter Napoleon III. und dem Seine-Präfekten Baron Haußmann, Wien seit Schleifung der Festungswerke und Auflassung der Glacis in den Jahren 1858 und 59, Berlin, seitdem es Reichshauptstadt geworden war. Überall kam es auf große, breite, möglichst auf beiden Seiten mit Bäumen bestandene Straßen an, die, wohin man auch immer schauen mag, die Perspektive auf ein abschließendes Monumentalgebäude oder wenigstens ein statuarisches Monument gewähren. In dem grauen Häusermeer waren die grünen Inseln der gärtnerischen Anlagen zu schaffen. In Paris ist das Problem am glücklichsten, in Berlin am wenigsten glücklich gelöst worden. Das Berliner Straßenbild leidet unter dem Fluch der Geradlinigkeit und der

Rechteckigkeit der ganzen Anlage, sowie der stilistischen Übertreibung der architektonischen Schmuckmotive an den einzelnen Häusern. Paris wie Wien kam ihre Eigenschaft als alte Kulturstätte, besonders aber ihr Festungscharakter zustatten. Daraus ergab sich die ringförmige Anlage, die in Wien sogar beredten Ausdruck in dem Namen der „Ringstraße" fand, zu der *Ludwig Förster* (1797—1863), ein Franke Münchener Schulung, die Pläne zeichnete. Die ringförmige Anlage nötigte zu abwechslungsreichen malerischen Kurven. In Paris behielt das einzelne Privat- und Geschäftshaus verhältnismäßig am meisten den schlichten vornehmen Empirecharakter bei. In Wien entsprach größerer Reichtum dem lebenslustigen Sinn der Bevölkerung. In Berlin mußte altpreußische Einfachheit und Sparsamkeit gänzlich hinter moderner, am Barock genährter Protzerei zurücktreten, nur die Nüchternheit blieb trotz alledem bestehen. Keine Stadt hat unter der Kehrseite der Renaissancebewegung künstlerisch so furchtbar gelitten, wie die wirtschaftlich und verwaltungstechnisch glänzend emporblühende preußisch-deutsche Metropole. Das nämlich war die Kehrseite der Renaissancebewegung: im Italien des 16. Jahrhunderts erhielten nur die wirklichen Palazzi den Charakter eines Palastes, während selbst ein Mann wie z. B. Ariost in Ravenna sich mit einem ganz schlichten Häuschen beschied, das mit den Kunstbauten seiner Zeit schlechterdings nichts von deren Schmuckreichtum, wohl aber die Eurhythmie der Verhältnisse gemein hat. Im Deutschland des 19. Jahrhunderts dagegen sollte jedes Geschäftshaus und jede Mietskaserne entweder den Charakter eines italienischen palazzo oder eines deutschen Schlosses aus dem 16. oder 17. Jahrhundert erhalten. Nun erschienen alle Motive gehäuft und entweder, wo Nachbildung italienischer Vorbilder in Frage kam, in kleinerem Maßstabe, oder, wo es sich um barocke und altdeutsche handelte, vergröbert und übertrieben. Wozu unbedingt echtes Material nötig war, wurde Stuck genommen. Alle Materialgerechtigkeit, alles Stilgefühl, vor allem die Empfindung für das richtige Verhältnis der einzelnen Schmuckformen untereinander, sämtlicher Schmuckformen zum tektonischen Ganzen ging verloren. Eine ungeheure Verwilderung des Geschmackes trat ein! — Alle modernen Straßen in unseren deutschen Städten sind voll davon. Dagegen ging die kerndeutsche Behaglichkeit im Außen- und Innenbau, wie sie zu Dürers Zeiten ihren Höhepunkt erreicht, bis zum Dreißigjährigen Kriege mit ungebrochener Kraft weiter gewirkt, sich von diesem im 18. Jahrhundert allmählich wieder erholt und bis zur Biedermeierzeit fortgelebt hatte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts daheim und auf der Gasse, in der Stadt und schließlich auch auf dem Lande gründlich verloren.

Wenn so hauptsächlich von den Maurermeistern und anderen Handwerkern, die bei ihren ausgebildeten dekorativen Bestrebungen die gute alte Renaissance nachgeäfft haben, ohne sie nachfühlen zu können, schwer gesündigt worden ist, so haben andererseits die Künstler der Bewegung wackere Leistungen vollführt. In Berlin kamen die Doppelfirmen auf, von denen schon mehrere gelegentlich erwähnt wurden, die aus einem künstlerisch geschulten Architekten und einem Praktiker, der von der Pike auf gedient hatte, zu bestehen pflegen. *Ende und Böckmann* bauten das Rote Schloß sowie das Museum für Völkerkunde, *von der Hude und Hennike* das Lessingtheater. — —

Je länger sich die Architekten mit der Renaissance und ihren Derivaten beschäftigten, um so tiefer mußten die Befähigten unter ihnen in deren innerste Geheimnisse eindringen und um so freier mußten sie die alten Stile zu ihren neuen Zwecken umzumodeln lernen. So wuchs allmählich in Deutschland nach dem ersten Geschlecht vom Schlage Sempers und dem zweiten von der Art Gedons ein drittes heran, das gar nicht mehr darauf ausging, Renaissancebauten aufzuführen, so wie sie die alten Meister konzipiert hätten. Diese jüngeren Baumeister, unsere Zeitgenossen, verwenden vielmehr vollkommen frei einzelne Grund-

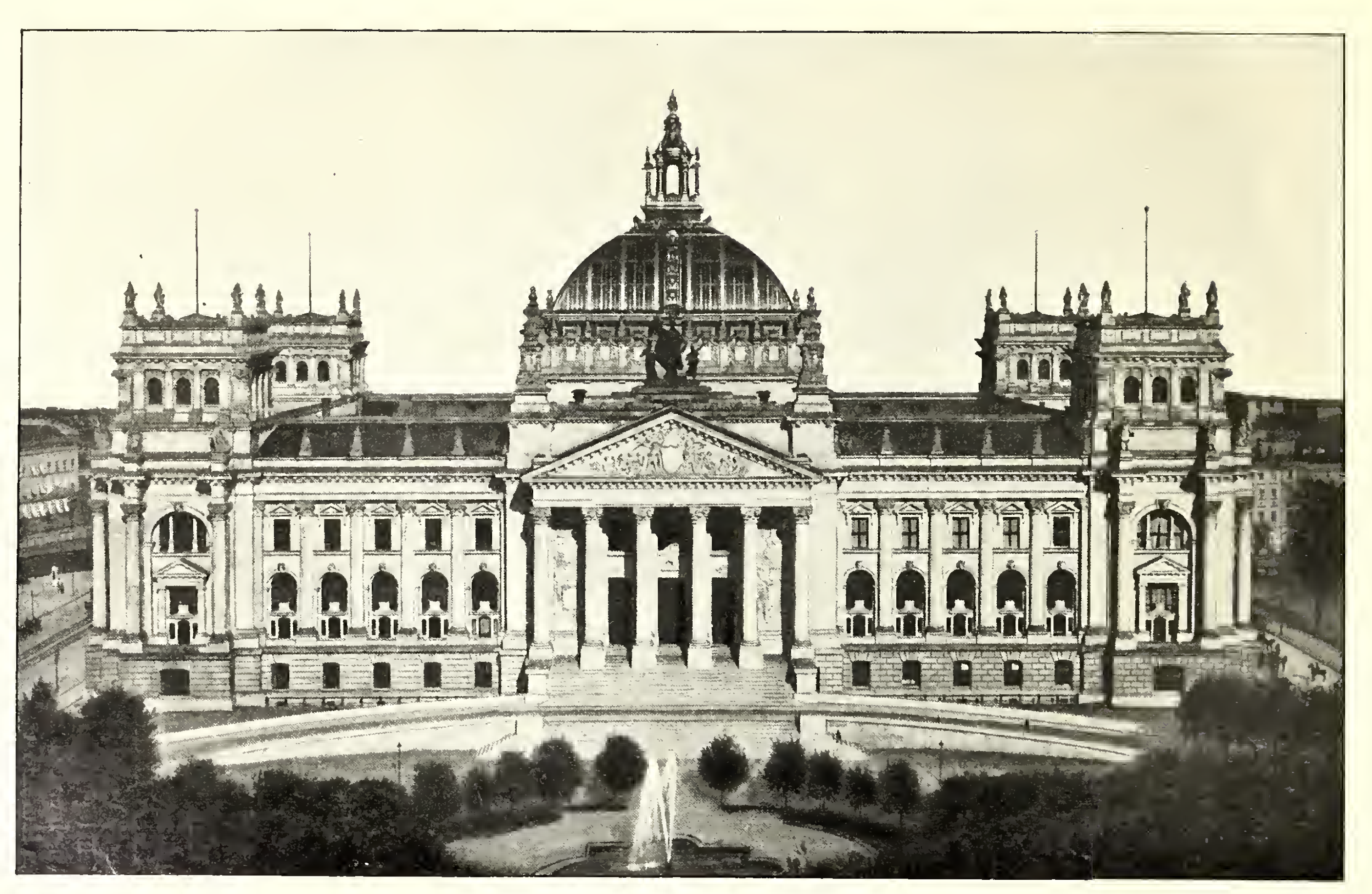


Fig. 207 Das Reichstagsgebäude zu Berlin von Wallot (Zu Seite 264)

gedanken der Renaissance neben solchen anderer Stile oder gar eigener Erfindung zur Lösung neuer Bauprobleme und trachten trotz dieser Stilmischung danach, organische Einheiten zu schaffen. So entwickelte sich eine neue italienisierende Renaissance in Deutschland, als deren bedeutendste Vertreter *Friedrich Thiersch* (geb. 1832) in München mit seinem Justizpalast, *Ludwig Hoffmann* (geb. 1852 in Darmstadt) mit seinem Reichsgerichtsgebäude in Leipzig, *Paul Wallot* endlich (geb. 1841 zu Oppenheim bei Frankfurt a. M.), der Schöpfer des Reichstagsgebäudes zu Berlin , zu nennen sind. Beim Münchener Justizpalast ist mehr noch als das Äußere das wunderbare Treppenhaus im Inneren zu rühmen. Am Reichsgericht wird u. a. die herrliche Lichtwirkung hervorgehoben. [1]) Zu bedauern ist, daß Wallot, der Schöpfer des Reichstagsgebäudes (Fig. 207), allen möglichen Hemmungen und Beschränkungen unterworfen war! — Gar zu viele Körperschaften durften ihm nach der üblichen Unsitte des mattherzigen epigonenhaften 19. Jahrhunderts in



Fig. 208 Das neue Nationalmuseum in München von Gabriel Seidl
(Nach Photographie F. Bruckmann)

seine Arbeit — selbst noch während deren Ausführung — hineinreden. Ein Künstlerwerk aber muß geschlossen aus der Künstlerseele hervorgehen, um volle Wirkung ausüben zu können. Vielleicht liegt es an äußeren Einflüssen, daß sich die Mittelkuppel nicht höher emporhebt und daher nicht imstande ist das Ganze zusammenzufassen und zu beherrschen. Darin liegt unseres Erachtens der größte Fehler des Außenbaues: die Hauptmassen fallen zu sehr auseinander. Andererseits hat es der Künstler wunderbar verstanden, die leidenschaftlich hochstrebenden, fast gotisch empfundenen Pilaster mit den beruhigenden, echt renaissancistischen Horizontalen zu einem herrlichen Gesamtakkord zusammenzustimmen. Um die im Ganzen imposante und große Wirkung des Außenbaues voll zu ermessen, braucht man Wallots Reichstagsgebäude nur mit *Raschdorffs* neuem Berliner Dom zu vergleichen, der mit seiner Unruhe, Kleinlichkeit und Häufung der Motive zwischen Schinkels ernstem Museum und Schlüters grandiosem Schloß wie aus einer Spielwarenschachtel herausgenommen erscheint. Das Innere des Reichstagsgebäudes verbindet in bau-

[1]) Artur Weese in der Ztschft. f. bild. K.

künstlerischer, wie auch in rein dekorativer Beziehung üppigste Pracht mit höchster Vornehmheit. Endlich sind auch die Lichtwirkungen geradezu glänzend.

Für die deutsche Renaissance auch in ihrer späteren freieren vertieften Ausgestaltung blieb München die Hauptstätte. Hier erstand in *Gabriel Seidl* (geb. 1848) ein zweiter gediegenerer Gedon. Er ist nur um wenige Jahre nach diesem zur Welt gekommen, aber viel später zur allgemeinen Anerkennung durchgedrungen und er hat erst in der allerletzten Zeit von 1894—1900 mit dem neuen bayerischen Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße (Fig. 208) seinen besten Wurf getan, nachdem er vorher bereits mit Münchener Bierkellern und dem Spatenbräu an der Friedrichstraße zu Berlin Proben seines glücklichen Talentes gegeben hatte. Das neue Nationalmuseum unterscheidet sich von Grund aus von allen sonst auf deutschem Boden errichteten Museen. Wurden bisher in München, Dresden, Berlin, Wien und wo es auch sonst immer sein mochte, zu Museumszwecken vornehme Monumentalbauten errichtet, die vor allem nach außen straff gegliederte Schauseiten darbieten mußten, und in die dann die Kunstwerke, so gut es eben gehen wollte, hineingestellt wurden, so ward hier der umgekehrte und entschieden allein richtige Weg beschritten. Für je eine örtlich, zeitlich und namentlich stilistisch zusammenhängende Gruppe von Kunstwerken ward ein in Stil, Form, Farbe, Beleuchtung genau passender Innenraum geschaffen (Fig. 209), der auch nach außen seinem Inneren entsprechend behandelt wurde. So entstand eine ganze Reihe unter sich verschiedener romanischer, gotischer, Renaissance-, Barock-, Rokoko- und Empirebauten, die nach außen in zwangloser, rein malerischer Weise unter Zuhilfenahme von Türmen und Türmchen miteinander verbunden, z. T. sogar unter einem Dach vereinigt wurden (Fig. 208). Aber die deutsche Renaissance herrscht vor, und

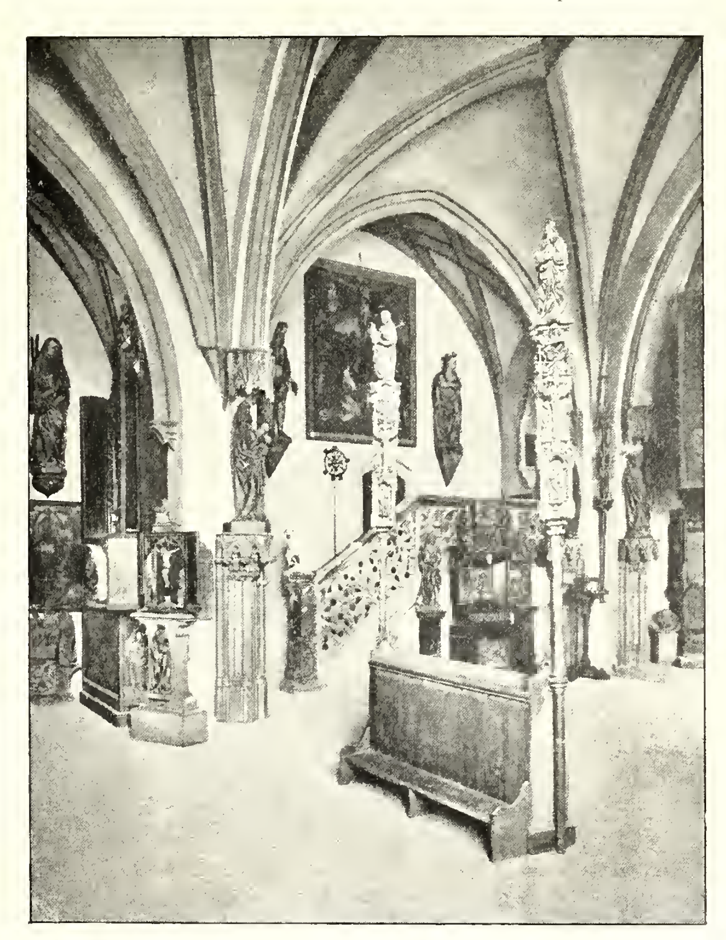


Fig. 209 Aus dem Neuen Münchener Nationalmuseum von Gabriel Seidl
(Nach Photographie F. Bruckmann)

wer baugeschichtlich genügend gebildet ist, wird geschickt verwandte Motive aus Rothenburg ob der Tauber und anderen derartigen Orten wieder erkennen. Was das 19. Jahrhundert in unendlichem Bemühen um die alten Stile diesen abgeschaut hatte, kam hier zu glücklich freier, zweckentsprechender Verwendung. Neben dem Nationalmuseum sei das Volksbad, eine glänzende künstlerische Lösung eines echt neuzeitlichen, aus gesundem sozialen Geist heraus geborenen Baubedürfnisses, neben Seidl *Hocheder* und *Theodor Fischer*, der Erbauer jenes Volksbades sowie des protestantischen Kirchleins in Schwabing, genannt. Fischer lehnt sich besonders an den Romanismus an und besitzt andererseits so viel spezifisch moderne Kunstempfindung, daß er auch zu den Modernen gezählt werden könnte. Der Bismarckturm, den der vielseitige geniale Künstler am Starnberger See erbaut hat, soll in dem Kapitel: Moderne gewürdigt werden. Fischer liebt es, durch Wandnischen an den Fassaden Wirkungen zu erzielen, er verschmäht bunten Anstrich und läßt nur das gegebene Material in der ihm eigenen Farbe zur Geltung gelangen. Gleichsam als sein Baukünstlermonogramm dürfte die Plastik zu betrachten sein, die er in flachem Relief und in winzigem Format in Mauernischen einzulassen pflegt. Fischer hat von München aus einen Ruf als Stadtbaurat nach Stuttgart erhalten und für die schwäbische Residenz einen Stadterweiterungsplan ausgearbeitet, der auf der Dresdener Städteausstellung im Jahre 1903 Aufsehen erregt hat. Die Tal- und Hügelstadt Stuttgart fordert ja ganz besonders dazu auf, aber es wird jetzt allmählich auch sonst mit dem in Deutschland seit dem Dreißigjährigen Krieg üblichen, im Grunde auf die italienische Renaissance zurückgehenden Prinzip gebrochen, daß neue Straßen nach dem Lineal und im rechten Winkel anzulegen seien. Dafür wird wieder die altdeutsche individualistische Straßenanlage eingeführt, welche die Eigenwünsche jedes Besitzers sowie alle Zufälligkeiten des Geländes nicht nur berücksichtigt, sondern geradezu in künstlerischer Weise ausnützt und so im schönsten Sinne des Wortes aus der Not eine Tugend macht. In Leipzig hat *Hugo Licht* (geb. 1842) aus der sicheren Beherrschung der alten Stile, der Renaissance, der Gotik und des Romanismus, heraus in gesund modernem Geiste Polizeigebäude, Schlachthaus, Markthalle und namentlich das lustige, farbenfrohe, abwechslungsreiche Rathaus geschaffen.

Wenn sich so die deutschen Großstädte — neben München, Stuttgart, Leipzig, ließen sich noch Karlsruhe, Dresden, Hamburg und andere nennen — kräftig rühren, wie steht es denn nun mit der Hauptstadt des gesamten Reiches? — Hier hat man Wallot, den Schöpfer des Reichstagsgebäudes, ziehen lassen! — Andererseits hat der Magistrat *Ludwig Hoffmann*, den Erbauer des Reichsgerichts in Leipzig, zum Stadtbaurat zu gewinnen und mit ihm endlich den rechten Mann zu finden gewußt. Mit dem im Bau begriffenen neuen Märkischen Museum scheint sich dieser in kleineren Verhältnissen dem für einen Museumsbau allein gesunden Grundsatz anschließen zu wollen, den zuerst in Deutschland und zwar im Großen Gabriel Seidl befolgt und damit das glänzende Resultat des neuen Münchener Nationalmuseums erzielt hat. Dieser Grundsatz lautet: Von innen nach außen! — Während sich Hoffmann in dem Märkischen Museum in der Formensprache an den malerischen altmärkischen Ziegelbau anlehnt, ist er mit dem Modell für ein zweites Berliner Rathaus zu den antikisierenden Baugedanken zurückgekehrt, die er im Reichsgericht niedergelegt hat. Hoch anzuerkennen ist auch das Bestreben des Berliner Magistrats, öffentliche gärtnerische Anlagen zu schaffen und sie mit künstlerisch gebildeten Brunnen auszustatten, die mit ihrem Märchenschmuck dem Volke und besonders der Kinderwelt zu fröhlichem Genießen dienen sollen.

Von bedeutenden ausländischen Bauten der letzten Jahrzehnte, die noch nicht im spezifisch modernen Geiste, sondern im Anschluß an alte Stile ausgeführt sind, seien wenigstens der für die Weltausstellung zu Paris von 1878 da-

selbst erbaute Trocaderopalast von *Gabriel Davioud* (1823—81) und *Jules Désrie Bourdais* (geb. 1835), sowie *Poelaerts* Justizpalast zu Brüssel erwähnt, das umfangreichste und gewaltigste Bauwerk der neuesten Zeit.

5. Das Kunstgewerbe

Mit dem Ausklingen der Biedermeierzeit in den dreißiger, vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ging das Kunstgewerbe in allen Kulturstaaten zurück. An die Stelle der künstlerischen Ausführung des einzelnen Stückes durch geschulte Künstlerhand und lebendigen Künstlergeist trat die Massenproduktion durch die tote Maschine. An Stelle des echten Materials das industrieerzeugte Surrogat.

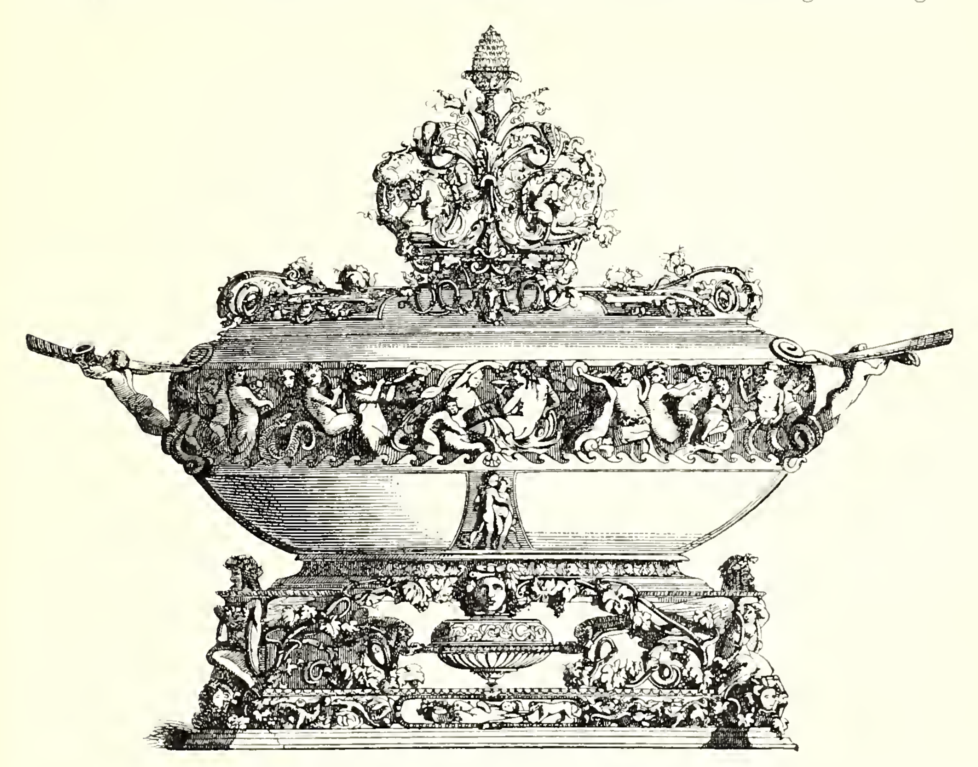


Fig. 210 Silberne Punschbowle von Semper (Nach Semper, „Der Stil")

Unter dem Julikönigtum feierte das Surrogat seine Triumphe. Man braucht nur einen Gang durch das Versailler Schloß zu tun, um den ganzen Abstand dieses Königtums von dem echten alten französischen Königtum voll kennen zu lernen. In den 50er Jahren schrie die kunstgewerbliche Not überall laut gen Himmel. Doch, wo die Not am größten, ist Gottes Hilfe am nächsten. Der gelehrte Klassizismus hatte dem Kunstgewerbe keine gesunde Nahrung zuzuführen vermocht und die Romantik ebensowenig. Auf der renaissancistischen Stilstufe ward das Kunstgewerbe neu geboren. Die Rettung ging von einem deutschen Manne aus, aber die rettende Tat vollzog sich auf englischem Boden. Der größte deutsche Baumeister im Geschmack der italienischen Renaissance, *Gottfried Semper*, sollte das heruntergekommene Kunstgewerbe wieder aufrichten (Fig. 210). Wegen seiner Teilnahme an der 1848/49er Bewegung aus Deutschland entflohen, erhielt er

vom Prinzgemahl Albert eine Stellung an der Schule in Kensigton, dort zeichnete er die Pläne zum South-Kensington-Museum und richtete dieses ein. Von dort ging die Gesundung des englischen Kunstgewerbes aus, das dann auf der Weltausstellung zu Paris im Jahre 1867 alle Welt nicht nur entzückte, sondern zugleich nachhaltig beeinflußte. Von Paris wurde die Bewegung auch auf deutschem Boden und zwar zuerst nach Wien geleitet, wo sie von Gelehrten — *Eitelberger von Edelberg, Armand Frhr. von Dumreicher* und *Gustav Falke* — gefördert wurde.

Man brach jetzt mit dem fürchterlichen Atrappenstil, der bis dahin geherrscht und dessen Witz darin bestanden hatte, ein Ding immer in der Gestalt eines anderen, z. B. ein Thermometer als Streitaxt oder ein Uhrkästchen als Pantoffel, darzubieten, was man „Ideen haben" genannt hatte. (Leider hat sich dieser Atrappenstil in unserer Industrie noch bis auf den heutigen Tag erhalten.) Man verlor endlich den törichten Glauben, daß nur die zu einem Gegenstand äußerlich hinzugefügte Form und Farbe ihn schön mache, und man lernte wieder einsehen, daß jedes Material seine eingeborene und nur ihm eigene Schönheit in sich trägt, und daß es nur darauf ankommt, diese Schönheit zur Geltung zu bringen. Man begriff jetzt wieder die alte Wahrheit, für die man in deutschen Landen bisher nur in Hannover unter Opplers des Älteren Einfluß offene Augen besessen hatte, daß Form und Bau eines Kunstgegenstandes durch den Stoff, aus dem er hergestellt werden muß, wesentlich mitbedingt wird. Um solche neuen Erkenntnisse ins Volk und vor allem in die Kreise der Kunstgewerbetreibenden zu bringen, wurden Zeitschriften, Vereine, Schulen und Kunstgewerbemuseen, 1864 das Wiener, das erste auf deutschem Boden, darauf das Karlsruher, 1867 endlich das Berliner, gegründet.

So hoch anzuschlagen alle jene Erkenntnisse waren, so hörte man andererseits immer noch nicht auf, rückwärts zu schauen. In Paris blühten die Stile Louis XIV und Louis XV wieder auf, um bis auf die Gegenwart herab zu dauern. In Wien hielt man sich damals, dem von Semper her genommenen Ausgangspunkt entsprechend, hauptsächlich an die italienische, in München, wohin die Bewegung von Wien aus verpflanzt wurde, an die deutsche Renaissance. Hier stand der geniale, temperamentvolle *Lorenz Gedon,* der Erbauer der Schackgalerie, im Mittelpunkt der Bewegung (Fig. 211). Neben ihm der Bronzegießer *Miller.* Von wissenschaftlichen, ganz besonders aber von politischen Faktoren ward die deutsche Renaissancebewegung anfangs der 70er Jahre, wie auf dem Gebiet der Baukunst, so auch auf dem des Kunstgewerbes gefördert. Man pries sich glücklich, endlich wieder ein nationaldeutsches Kunstgewerbe zu besitzen, und man hatte allen Grund dazu, sich dessen von Herzen zu freuen. Man knüpfte dort wieder an, wo die fröhliche Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochen worden war. Was nach ihm entstanden, war ja im letzten Grunde alles französierend oder antikisierend gewesen. Aber man beging den verhängnisvollen Fehler, den modernen Anforderungen zu wenig Rechnung zu tragen, den vorgefundenen guten alten Stil zu wenig im neuzeitlichen Sinne um- und weiterzubilden; man bemühte sich zu wenig, in seinen Geist und in seine Eurhythmie einzudringen; man blieb am Äußerlichen, an der Einzelform, am einzelnen Ornament, am einzelnen alten Schnörkel haften. In diesem Sinne ist uns besonders die Altnürnbergerei verderblich geworden. Das äußerliche Schein- und Dekorationswesen, welches die Maler vom Schlage der Piloty und Makart wie in ihrer Kunst, so auch in ihren Ateliers gehätschelt und großgezogen hatten, drang aus der Künstler-Werkstätte in die sogenannte „altdeutsche" Wein- oder Bierstube und schließlich sogar in das vornehmere Bürgerhaus ein. Das ganze wohlhabendere Deutschland feierte ein einziges Kostümfest. Man fühlte sich unendlich behaglich in Räumen von schummerigem Halbdunkel, die durch Butzenscheiben, schwere Vorhänge,

tiefbraune, reichgeschnitzte Eichenmöbel, altgoldene Rahmen, Wandvertäfelungen und schwere, wuchtige Holzplafonds ihren Charakter erhielten. Und wer wollte selbst heutigen Tages der „altdeutschen Einrichtung“ den Charakter kräftigen Behagens absprechen?! — Der Teufel war nur, daß die schweren, wuchtigen Holzplafonds nicht aus Holz, sondern aus Stuck zu bestehen pflegten. Der Geist der künstlerischen Lüge, die man zu bekämpfen wünschte, hielt dieses Geschlecht zu fest gepackt! —

Doch man mag an dem Kunstgewerbe auf der renaissancistischen Stilstufe aussetzen, was man wolle, Tatsache ist, daß Deutschland damals vom Import zum Export übergehen konnte, daß der einzelne Kunstgewerbler häufig materialgerecht arbeiten lernte, stets eine gute handwerkliche Schulung erlangte.

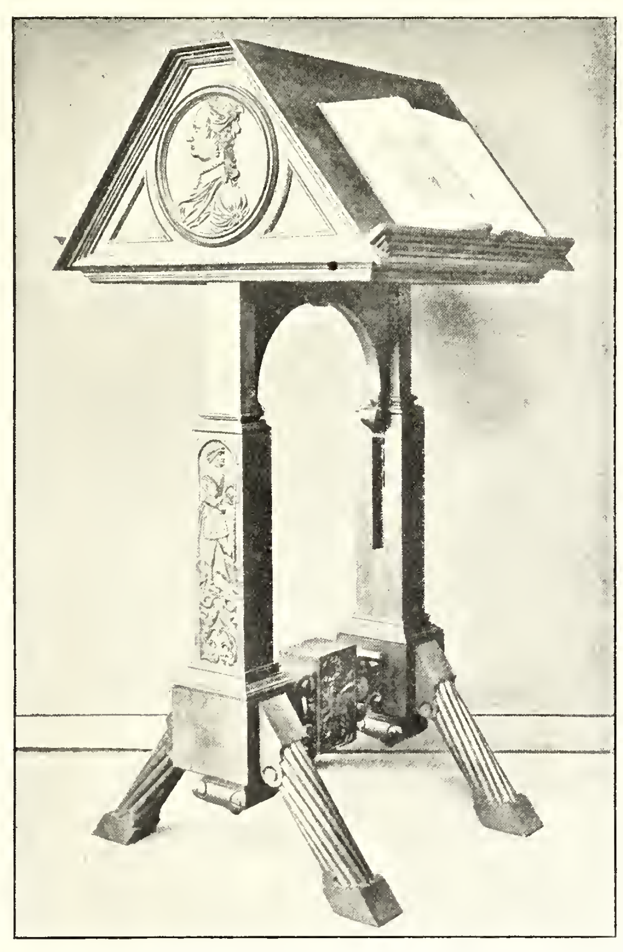


Fig. 211 Lesepult von Lorenz Gedon
(Nach Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München)

VIERTES KAPITEL

Die Moderne

1. Einleitung

Die antike klassische Kunst der Griechen und Römer bildet ein geschlossenes und, da sie die mannigfachen Einflüsse des Orients durchaus originell verarbeitete, auch ein selbständiges Ganzes. Das gleiche gilt von der Kunst des christlich-germanischen Mittelalters, wenn sich ihre Wurzeln auch tief ins Altertum zurückerstrecken. Die Renaissance und die davon abgeleiteten Stile des Barock und des Rokoko stellen ein drittes derartiges organisches Ganzes dar, das allerdings nicht so selbständig ist wie die beiden anderen, weil namentlich in dekorativer Beziehung antike Formen lediglich entlehnt oder höchstens weitergebildet worden sind. Die Kunst des 19. Jahrhunderts bildet dagegen kein geschlossenes Ganzes, wenn auch gewisse durchgehende Gesichtspunkte vorhanden sind, die wir in der Einleitung dargelegt haben. Die Kunst des 19. Jahrhunderts zerfällt vielmehr in zwei grundverschiedene Gebiete, zwischen denen ein unüberbrückbarer Abgrund klafft. Auf der einen Seite, auf der wir bisher geweilt haben, ein noch nie dagewesener Eklektizismus, auf der anderen, zu der wir jetzt übergehen wollen, eine in der gesamten Kunstgeschichte geradezu unerhörte Selbständigkeit. So wenigstens stellt sich die Sache dar, wenn man sie in Bausch und Bogen betrachtet. Im einzelnen und genauer besehen hat sich auch innerhalb des Eklektizismus viel selbständig künstlerisches Schaffen geltend gemacht, ist auch innerhalb der Moderne recht viel An- und Entlehnung zu beobachten. Auch ziehen sich über den scheinbar unüberwindlichen Abgrund mancherlei Fäden herüber und hinüber.

Die klassizistische wie die romantische Kunst war Gedankenkunst. Auf den gedanklichen Inhalt, nicht auf die Form, auf das „Was", nicht auf das „Wie" kam es an. Die Absichten waren auf die höchsten Dinge, auf das Große, Erhabene, Monumentale gerichtet. Die Kunst wurde in den Dienst der sittlichen Erziehung des Menschengeschlechtes gestellt, zur Sklavin der Literatur, der Geschichte, der Philosophie herabgedrückt. Die Gedanken, welche anderen Geistesgebieten entlehnt waren, wurden mit den einfachsten Mitteln zeichnerischer Art, durch Linienführung und kompositionellen Aufbau ausgedrückt. Die Architektur schuf der Antike, bzw. dem Mittelalter nach. Cornelius, Rauch und Schinkel sind die Hauptvertreter dieser Gedankenkunst. Die Farbe wurde auf allen Gebieten gleich verachtet. Während der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Richtung herrschte der Gedanke nicht mehr ausschließlich. Die Form gewann von neuem an Bedeutung. Neben der Form trat die Farbe wieder in ihr altes

Recht ein. Eine schier unbändige Farbenfreude lebte in jenem Delacroix! — Die Piloty, Makart, Feuerbach, Böcklin, so verschieden sie sonst immer geartet waren, das hatten sie doch alle miteinander gemein, daß sie in erster Linie Maler waren und Maler sein wollten. Aber in zwiefacher Beziehung bestand noch ein Zusammenhang mit der klassizistischen und der romantischen Kunstrichtung. Der gegenständliche Inhalt sprach immer noch sehr stark mit. Das Hauptinteresse des bildenden Künstlers war immer noch auf Könige und Feldherren, Helden und Geisteshelden gerichtet; höchstens im Genrebild und auch dann nur im Tone der Herablassung beschäftigte man sich mit dem Mann aus den niederen Volksschichten, speziell mit dem Bauern. Ferner wurde der Anschluß an die Vergangenheit sowohl in der beliebten Auswahl historischer Stoffe als auch in dem Streben nach altmeisterlicher Technik aufrecht erhalten. Die Baukunst lehnte sich an italienische und deutsche Renaissance, das Kunstgewerbe hauptsächlich an die letztere an. Auch auf dem Gebiete der Plastik trat an Stelle der Antike, die bisher fast ausschließlich geherrscht hatte, als Ideal die Renaissance auf.

Der modernen Richtung liegt nun die Auffassung zugrunde, daß sich in früheren Epochen der Kunstgeschichte jedes Zeitalter in seiner eigenen Sprache ausgedrückt hat. Warum das 19. Jahrhundert nicht in der seinen?! — Warum nur in historischen Reminiszenzen wühlen?! — Warum nicht den Versuch wagen, eine selbständige Kunst aus Eigenem zu begründen?! — So wagte man es denn endlich, die Gefühle und Empfindungen, welche die eigene Zeit bewegten, in neu erfundener Formensprache künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Die moderne Kunstbewegung bildet nur einen integrierenden Teil der gesamten modernen Geistesbewegung, welche sich auf allen Gebieten, in der Philosophie, in der Literatur, in der Politik geltend macht. Überall herrscht das Verlangen, die Fesseln der Überlieferung zu sprengen und sich eine eigene, neue, selbständige Anschauung von den Dingen zu bilden. Das Streben nach Originalität führte zum Gegensatz zu allem vorher Dagewesenen. Was hoch war, ward erniedrigt — was niedrig war, erhöht. Eine schier religiöse Andacht zum Kleinen und Kleinsten bemächtigte sich der Seelen! — Bei der Darstellung des Menschen wird der Niedriggeborene, in der Landschaft wird weder das Meer noch das Hochgebirge, sondern die Flachlandschaft, von den Beleuchtungen wird nicht das Morgenrot und nicht der Sonnenuntergang, sondern das Tageslicht bevorzugt, welches weniger in die Augen fallende, aber dafür häufig um so feinere Lichtstimmungen bewirkt. An die Stelle des Außerordentlichen trat das Alltägliche, an die Stelle des Heroischen und Romantischen das Intime. Nachdem man einmal gelernt hatte, allem und jedem einen künstlerischen Reiz abzugewinnen, wuchsen die Schönheits- und Darstellungsmöglichkeiten ins Unendliche. Die neue Schönheit ist so vielfältig, wie vor ihr keine andere. Aus Haß gegen die jüngste Vergangenheit, die stellenweise ins Süßliche ausgeartet war, gelangte man jetzt nicht selten zu dem anderen Extrem, gerade das von Natur Häßliche zum Darstellungsgegenstand auszuwählen. In der Architektur herrscht nicht mehr der kirchliche, sondern der weltliche Bau, nicht das Schloß und der Palast, sondern das bürgerliche Wohnhaus und, der demokratischen Gestaltung der Gesellschaft entsprechend, das Gebäude, welches imstande ist, große Menschenansammlungen in sich aufzunehmen, das Warenhaus, das Ausstellungsgebäude, der Bahnhof, das Museum. Im allgemeinen aber kommt es der Moderne im Gegensatz zu sämtlichen anderen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts viel weniger auf die Wahl des Themas, als auf die künstlerische Ausführung an. Nicht der Gegenstand, sondern die Form, nicht das Was, sondern das Wie bewegt die Geister. In der Formengebung macht sich die Selbständigkeit der Moderne noch ungleich kräftiger geltend, als in der Themenwahl. Nachdem man sich während der klassizistischen, romantischen und renaissancistischen

Epoche abgequält hatte, den alten Meistern ihre Geheimnisse abzusehen, schafft und bildet man jetzt aus der Anschauung der Natur, aus der Bestimmung des Kunstwerkes und aus der eigenen Seele heraus frisch und keck darauf los. So verhält es sich wenigstens im Prinzip. In Wirklichkeit haben sich dagegen die Modernen, welche durchaus selbständig in alle Welt hinausstürmen wollen, nicht selten gezwungen gesehen, sich alter Stilformen gewissermaßen wie sicherer Krücken zu bedienen. So spielen denn allerhand Einflüsse in die Moderne herein: mittelalterliche, besonders gotische, frührenaissancistische, barocke, zopfige, biedermeierische, namentlich aber japanische. Dagegen hat die Hochrenaissance auf die neue Kunst gar keinen Einfluß ausgeübt. Jener Stil der Ausgeglichenheit, der voll ausgereiften Schönheit, der in sich gefestigten Ruhe hat dem ruhelosen, nervösen, ringenden Menschen unserer Zeit nichts zu bieten vermocht. Das entscheidende Moment, welches die Modernen von den Eklektikern des 19. Jahrhunderts unterscheidet, besteht aber trotz alledem darin, daß den Eklektikern als höchstes Ziel vorschwebte, die großen Alten zu erreichen, den Modernen dagegen, ein noch nicht dagewesenes neues Abbild der Natur und des Lebens aus sich selbst heraus zu gestalten. Damit war für das 19. Jahrhundert ein vollkommen neues Prinzip aufgestellt, zugleich aber ein uraltes Prinzip zurückerobert, das alle alten großen Meister befolgt hatten.

Innerhalb der modernen Kunst sind drei Richtungen zu unterscheiden. Zuerst entstand die schlechthin naturalistische. Ihre Anhänger waren und sind ausschließlich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Natur bedacht. Die Göttin Phantasie existiert für sie nicht. Dem Naturalismus in Malerei und Bildnerei entspricht im Kunstgewerbe die rein konstruktive Richtung, ebenso in der Architektur der rein konstruktive Eisenbau, der im Eiffelturm gipfelte. Aber auf die Dauer befriedigt der Naturalismus den Menschen nicht. Auf der guten Grundlage des neu gewonnenen künstlerischen Erkennens der Natur erhob sich eine dekorative und eine symbolistische Richtung. Den dekorativ empfindenden Künstlern kommt es weniger auf eine unbedingt wahre Darstellung der Natur als auf geschmackvolles, harmonisches und originelles Aneinanderreihen und Zusammenfügen von Farben und Linien an. Sie bringen dem einseitigen Kultus von Farbe, Ton, Stimmung und Beleuchtung gegenüber, den die Naturalisten ausüben, auch die Linie wieder zur Geltung. Die Symbolisten endlich betonen das uralte Recht des menschlichen Geistes und des menschlichen Herzens, in Dingen der Kunst ein gewichtig Wörtlein mitzusprechen. Sie hoben die entthronte Phantasie wieder auf ihren angestammten Thron im Reich der Kunst. Ihnen ist alles Vergängliche nur ein Gleichnis, nur ein Zeichen, ein Symbol. Wenn sie die Natur wiedergeben, so geschieht es, um mittelst dieses Symbols den Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die sie beseelen. Ihrer Gemütsstimmung entspricht Thema und Auffassung. Die symbolistische und die dekorative Richtung kann man unter dem gemeinsamen Namen des Neuidealismus zusammenfassen. Dem Neuidealismus in Malerei und Bildnerei entspricht in Kunstgewerbe und Baukunst das Bestreben, konstruktive Zweckmäßigkeit mit Schmuckfreudigkeit organisch zu verbinden, ein Bestreben, das auf deutschem Boden seinen prägnantesten Ausdruck in Darmstadt gefunden hat. Dieser neue Idealismus unterscheidet sich von dem alten cornelianischen dadurch, daß er auf einer neuen und originellen Naturanschauung beruht. Und insofern läßt sich die gesamte moderne Kunst als eine naturalistische bezeichnen.

Wann setzt nun die selbständige moderne Kunst, in deren Entwicklung wir heutzutage noch mitten darin stehen, eigentlich ein? — Sie hat die eklektische Kunst des 19. Jahrhunderts nicht eigentlich abgelöst, sich vielmehr neben ihr entwickelt, nur daß sie später entstanden ist als jene. Vor allem beginnt die mo-

derne Kunst weder auf allen Gebieten noch in allen Ländern zu gleicher Zeit. In England hat sie sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch bereits von dessen Anfängen an ganz allmählich und völlig organisch entwickelt. Als auf dem Kontinent der Klassizismus noch in voller Blüte stand, malten die englischen Landschafter Turner und Constable, die bereits in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geboren waren, die Natur in einer völlig selbständigen und durchaus „modernen“ Auffassung. Um die Mitte des Jahrhunderts hat dann die Moderne in Paris festen Fuß gefaßt und von Paris aus, das sich dadurch noch einmal glänzend als Herz und Mittelpunkt der ganzen Welt bewährte, alle Länder erobert. Millet, der in diesem Sinne der Vater der Moderne genannt zu werden verdient, wurde 1814, sein Genosse Courbet, der entschiedenste Naturalist, fünf Jahre später geboren. In Deutschland und zwar zuerst in München, dann in Berlin hielt die neue Kunst nicht vor den letzten Jahrzehnten des verflossenen Säkulums ihren hart bekämpften und dennoch siegreichen Einzug. Ihre ersten großen Vorkämpfer, Liebermann in Berlin und Uhde in München, wurden Ende der vierziger Jahre geboren. Max Klinger hat erst 1857 das Licht der Welt erblickt. Die neue Bewegung ging zuerst von der Malerei aus und hat dann allmählich auf Bildnerei und Baukunst, namentlich aber auf die „Kunst im Handwerk“ übergegriffen. Kunst und Handwerk sind die uralte, beiden gleich gedeihliche Verbrüderung wiederum eingegangen, und schließlich hat das ausgehende 19. Jahrhundert in seinen letzten Jahren wie das beginnende 20. in seinen ersten ein jubelndes Aufwärtsstreben auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit gesehen.

2. Die Malerei und die zeichnenden Künste

Die Vorläufer der Bewegung

„Während die Deutschen über den ästhetischen und nationalen Wert der Bauten vom Schlage der ‚Walhalla‘ berieten, während die altbayerische Landbevölkerung staunend zu dem neuartigen Fest der Einweihung dieses Tempels ‚deutscher Ehren‘ zusammenströmte, saß ein englischer Maler an der Landstraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die strömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayerisch-griechischen Tempel mit dem nordischen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er sah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klassischen Form, sondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes und in den Stimmungswerten. Es war Turner.“

Wahrlich, ich wüßte mir keinen besseren Anfang für das Kapitel von der modernen Malerei, als diesen dem geistreichen Werke Cornelius Gurlitts über „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“ entnommenen Absatz! — Während die kontinentale Kunst noch tief in politischen und nationalen Nebengedanken befangen war, entwickelte sich in England bereits eine Malerei, die nichts als Kunst sein will. Während die kontinentale Kunst noch vom Rückwärtsschauen auf die Antike beherrscht wurde, wuchs in England bereits eine freie selbstherrliche Kunst empor und zwar eine Landschaftskunst. Es ist charakteristisch, daß sich der spezifisch moderne Geist zuerst in der Landschaftsmalerei geregt hat, die im Laufe des Jahrhunderts alles in früheren Zeiten auf diesem Gebiet Geleistete an Wahrheit, an Beobachtungs- und Ausdrucksreichtum absolut übertreffen sollte. Die englische Landschaftsmalerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts stellt nun aber durchaus nicht etwas von Grund aus Neues dar, vielmehr ist sie eine organische Weiterbildung der niederländischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts, die in Ruysdael, Hobbema und anderen Großen ihre Höhenpunkte erreicht hatte. Die niederländische Auffassung war von England übernommen und das ganze 18. Jahrhundert

hindurch gepflegt worden. Nun feierte sie im Anfang des 19. ihre Triumphe. Diese neue englische Landschaftskunst stand vielleicht an Kraft des Ausdrucks, an geschlossener Bildwirkung, an anheimelnder Intimität hinter der alten niederländischen zurück, aber sie übertraf sie durch ihre noch größere Naturwahrheit,



Fig. 212 Seestück von Turner London, National Gallery

durch das glückliche Auffinden bisher noch nicht beobachteter Phänomene und Beleuchtungswirkungen. Übrigens hatte diese englische Landschaftsmalerei mit der gleichzeitigen klassizistischen des Kontinents in der Art des Rottmann die Größe der Linie gemein, während sie ihr an Wärme des Gefühls und Fülle des Lebens weit überlegen war. Man vermag sich nun von dieser Malerei auf dem Kontinent schwerlich, höchstens im Louvre zu Paris einen Begriff zu machen. Aber die Kenner der Londoner Nationalgalerie können sich gar nicht genug darin tun, sie zu preisen. „Die eigenartige englische Atmosphäre mit ihrem schweren und feuchten Nebel war es, welche die englischen Maler dazu brachte, die Dinge nicht in ihrer scharfumrissenen Gestalt, sondern umflossen von Licht und Luft zu sehen.“ Hauptvertreter der Richtung waren *William Turner* (1775 bis 1851) und *John Constable* (1776—1837). Diese Künstler haben „klar erkannt, daß die Stimmung der Landschaft weniger von Umrissen und Linien, als von Licht und Schatten ausgeht, die sie umspielen. Farbige Darstellung der Lichtwirkung ist darum wichtiger als die Zeichnung und die architektonischen Gesetze der Komposition.“ [1]) Neben Turner und Constable ist der außerordentlich begabte *Richard Parkes Bonington* zu rühmen, der im Louvre gut vertreten

[1]) *Wickenhagen* a. a. O. S. 261/262.

ist. Scheinen seine Figurenbilder rubensisch gefärbt und aufgefaßt zu sein, so muten die Landschaften dieses 1801 geborenen und schon 1828 gestorbenen Künstlers den deutschen Beschauer an, wie wenn sie erst in den letzten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts gemalt wären! — Die ganze mühsame Entwicklung eines halben Jahrhunderts scheint hier vorweggenommen zu sein. Frische helle kräftige Farbenflecke sind zur Erzielung der beabsichtigten Wirkung keck nebeneinander gesetzt. Dem Himmel und seinem Wolkentreiben ist der weiteste Spielraum gegönnt. Eine vollkommen selbständige Naturanschauung macht sich geltend.

Wir geben nun von jener ganzen voll entfalteten Kunstblüte nur zwei Proben (Fig. 212 u. 213), beides Werke von Turner, beides Seestücke, die für den Künstler wie für das meerfahrende Volk gleich charakteristisch sind. Natürlich vermögen diese Abbildungen nur eine schwache Vorstellung von den Originalen zu geben, aber sie erwecken doch den Eindruck großer Natürlichkeit und ebenso großer Leidenschaftlichkeit. Fig. 212 führt uns mitten in einen heißen Kampf der Elemente hinein, der an dem wolkenbedeckten Himmel und auf der sturmgepeitschten See tobt, auf der die Fahrzeuge schaukeln und von den Wellen verschlungen zu werden drohen. Der „fighting téméraire" offenbart Turners großartiges, einziges Wesen, das ihn auch von Constable unterscheidet, noch charakteristischer als das andere Seestück. Hier (Fig. 213) nimmt das Meer kaum mehr als ein Viertel der gesamten Bildfläche ein, und trotzdem erscheint die Weite des Raumes schier unermeßlich. Der Horizont ist sehr tief genommen, so daß der Himmel sich ins Unendliche ausdehnt, und an diesem Himmel entwickelt sich nun ein Leben von Licht und Sonne, wie es eben nur der Lichtmaler Turner zu malen vermocht hat, dessen höchstes Sehnen es stets gewesen ist, die Sonne in ihrer ganzen strahlenden Pracht und Herrlichkeit in seinen Bildern wiederzugeben.



Fig. 213 Der „fighting téméraire" von Turner in der Londoner Nationalgalerie

Wie in der Kunst war Turner auch im Leben ein Original. Kleiner Leute Kind, der Sohn eines Barbiers, hat er die Lebensgewohnheiten der untersten Schichten stets beibehalten. Er hat bald mit dieser, bald mit jener Konkubine in engem Dachkämmerchen zusammen gehaust, und, als er in einem solchen starb, — Millionen hinterlassen. Jene seine Todeskammer soll ihm aber wenigstens, wie sein Prophet Ruskin erzählt, die Aussicht auf das Schauspiel der untergehenden Sonne gewährt haben. Sein ganzes Leben hat Turner in rastlosem Fleiß und im glühendsten Verlangen nach unsterblichem Nachruhm zugebracht. Als er starb, vermachte er 362 Ölbilder und 19000 Zeichnungen nebst drei Millionen dem Staate unter der einzigen Bedingung, daß seine beiden besten Bilder in der Nationalgalerie zwischen zwei Claude Lorrains aufgehängt würden. Auch wünschte er, daß ihm ein Denkmal in der Paulskirche errichtet würde. In der Paulskirche liegt er auch begraben — neben Sir Josuah Reynolds, dem anderen größten englischen Maler.

Frankreich[1])

Jene englischen Landschafter vom Anfang des 19. Jahrhunderts, unter denen Turner als der Bedeutendste emporragt, mögen als Vorläufer der modernen Malerei und der modernen Kunst überhaupt gelten, aber ihr eigentlicher Vater war der Franzose Millet. *Jean François Millet*[2]) war eine echt germanische Erscheinung, ein kraftvoller blonder Normanne mit lang auf die Schultern herabwallendem Haupthaar, großmächtigem Bart und blitzblauen Augen. Er wurde am 4. Oktober 1814 in dem Weiler Gruchy bei Cherbourg in der Normandie, in der Nähe vom Cap de la Hague als der Sohn eines Bauern geboren. Im Anblick des Meeres wuchs er auf; „er hörte von klein auf die Stürme über den Ärmelkanal wüten, sah die Schiffe stranden und die Leichen derer, die man nicht retten konnte, ans Land treiben“. Um den Lebensunterhalt für die Familie mitgewinnen zu helfen, mußte er als heranwachsender Jüngling inmitten seiner zahlreichen Geschwister auf dem Felde hart arbeiten. Sein Vater, obgleich ein schlichter Bauer, muß ein geistig freier Mann gewesen sein, der seinen Sohn, als sich in diesem das Genie zu regen begann, mit Stolz auf die künstlerische Laufbahn hinwies. So verließ der junge Millet das heimatliche Dorf und bezog die Akademie von Cherbourg, wo sein Zeichenlehrer Langlois den werdenden Genius in ihm erkannte und ihm die Möglichkeit verschaffte, sich in Paris weiter zu bilden. In Paris studierte Millet zuerst die alten Meister im Louvre, unter denen ihn die italienischen Quattrocentisten, ganz besonders aber Poussin und namentlich Michelangelo begeisterten. Von den Lebenden gefiel ihm nur Delacroix. Trotzdem trat er schließlich in das Atelier des großen Lehrmeisters Paul Delaroche ein. Aber dem jungen Millet sagten in der Delarocheschen Werkstätte weder seine Genossen noch sein Lehrmeister zu. Unendlich niederdrückend mußte es auf ihn einwirken, daß er gezwungen war, um seinen Lebensunterhalt zu fristen, leicht verkäufliche Ware in dem in Paris niemals ganz überwundenen Geschmack Bouchers mit einem Stich ins Erotische und Pikante zu malen. Der Louvre in Paris enthält eine Probe dieser ersten Manier des Künstlers in den „Baigneuses“. Auf den Ausstellungen erregte er damals wohl die Aufmerksamkeit der Presse, aber nicht die der Käufer. Er hatte mit der harten Not des Lebens zu kämpfen, um so mehr als er nicht nur für sich selbst, sondern auch für eine Familie zu sorgen hatte. Im Jahre 1845 war er bereits eine zweite Ehe eingegangen, nachdem ihm

[1]) *Richard Muther*, Ein Jahrhdt. franz. Malerei. Berlin 1901.

[2]) *A. Sensier*, La vie et l'œuvre de J. F. Millet. Paris 1881. — *L. Roger-Milès*, Le paysan dans l'œuvre de J. F. Millet. Paris. — *H. Alfred Schmid* in „Das Museum“. — *W. Gensel*, Millet und Rousseau. Bielefeld und Leipzig 1902.

seine erste Frau sehr bald durch den Tod entrissen worden war. So wurde Millet mittlerweile 34 Jahre alt, ohne den rechten Boden für seine eigentliche Begabung gefunden zu haben. Endlich erschien im Salon der „Kornschwinger", der erste echte Millet, das erste wahrhaft moderne Gemälde des Kontinents. Dasselbe Jahr 1848, das uns die Befreiung des dritten Standes schenkte, brachte in Frankreich die Einführung des vierten Standes in das Reich der Kunst. Bisher hatte man sich seitens der Künstler um den Mann des vierten Standes, speziell um den Bauern herzlich wenig gekümmert. Oder — hatte man es getan — so hatte man ihn als einen wüsten Gesellen oder komischen Patron aufgefaßt oder man hatte ihn in seinen Glanzstunden, im Feiertagsgewand, beim Tanz, beim Fest, beim Hochzeitsschmaus belauscht und ihn womöglich zu sich emporzuheben, zu idealisieren versucht. Aber den Bauern bei seiner ernsten, schweren und für alles menschliche Dasein grundlegenden Arbeit darzustellen — diese Aufgabe blieb dem Bauernsohn Jean François Millet vorbehalten. Sein „Kornschwinger" muß damals ungeheures Aufsehen erregt haben! — Wir können uns dies heutzutage kaum mehr vorstellen. Besucht man gegenwärtig irgend eine Kunstausstellung — sei es, wo es sei —, so begegnet man auf Schritt und Tritt einem pflügenden, säenden, erntenden, kurz einem arbeitenden Bauern. Man muß sich nun vergegenwärtigen, daß der Schöpfer dieses ganzen weitverzweigten Genres Millet ist, um seine eminente Bedeutung für die Themenwahl voll zu ermessen. Nachdem Millet einmal seine rechte künstlerische Heimat gefunden hatte, verließ er sie nie wieder. Als ihn im Jahre 1849 die Cholera aus Paris vertrieb, ließ er sich in einem Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau, in Barbizon nieder, wo sich bereits der vorzügliche Landschafter *Théodore Rousseau* (1812 bis 1867)[1]) und andere angesiedelt hatten. Dieses Barbizon bei Paris sollte das Bethlehem der modernen Malerei werden. Hier, in der Umgebung des Dörfchens, in den Wäldern von Fontainebleau malten die Begründer der neuen Richtung, hier suchten sie ihre einfachen Motive, hier bildeten sie eine völlig neue schlichte epische Kunst- und Weltanschauung aus. Dieses Barbizon ist auch die erste und gleichsam das Vorbild aller der Kolonien gewesen, welche sich die Künstler im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Nähe der Großstädte, auch der deutschen, anlegten. In Barbizon schloß Millet eine innige Freundschaft fürs Leben mit Rousseau, hier im täglichen Anblick des Lebens der Natur und des Landmannes wurde ihm sein besonderer Beruf völlig klar. Bei Millet deckten sich der Mensch und der Künstler, Leben und Streben flossen ihm in vollendeter Harmonie in Eins zusammen. Er war eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, ein Mensch aus einem Gusse, ein ganzer Mann. Der Bauernsohn zieht, nachdem er sich selbst gefunden hat, wieder unter die Bauern und widmet ihrer Darstellung seine volle ungeteilte Kraft. Auf den Kornschwinger folgten der ruhende Winzer, der auf die Hacke gestützte Bauer, der seinen Rock anziehende Bauer, der Sämann, die verschiedenen Hirten und Hirtinnen, die Erdscholle, die Strickstunde, die Frau mit den Hühnern, die Frau, welche die Kuh melkt, und andere derartige Gemälde mehr. Bisweilen, aber selten nahm die Einbildungskraft des Künstlers einen großartigen Schwung, wie im „Tod und Holzsammler" der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen (Fig. 214). Der Tod, lang und schlank, die Sense auf der Schulter tragend und das abgelaufene Stundenglas hoch in der Linken haltend, vom Rücken gesehen und in ein weiches anschmiegsames Tuch gehüllt, das Hüfte und Schulterblatt grausig durchscheinen läßt, packt mit unbezwinglicher Macht den Holzsammler, der am Boden kauert und von seinem Reisigbündel, wie von seinem Leben nicht lassen will. Durch die einander widerstrebenden Linien ist nun der Kampf

---

[1]) *Walter Gensel*, Die Meister des Paysage intime. „Kunst für Alle" 1904, pag. 225.

wunderbar zum Ausdruck gebracht und ebenso wunderbar durch die eine lang hingestreckte Diagonale, die rechts unten an den äußersten Enden des Reisigs beginnt, über die Arme des Mannes, den rechten Arm des Todes hinwegläuft, um an der linken Flügelspitze des Stundenglases zu enden, die unwiderstehliche Macht



Fig. 214 Tod und Holzsammler von Jean François Millet (in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen)

des Todes, welche den Reisigsammler aus dem Bilde und damit aus dem Leben gewaltsam hinwegreißt. Links tobt der Kampf, rechts herrscht bereits die Ruhe des Todes. Doch nicht in solchen phantasievollen und dramatisch erregten Kompositionen besteht im letzten Grunde die besondere Bedeutung Millets, sondern in seinen Existenzbildern, die von einer geradezu epischen Ruhe erfüllt sind, wie den Ährenleserinnen im Louvre zu Paris (Fig. 215). „Les glaneuses“, sagt Edmond About, „ne font appel ni à la charité, ni à la haine; elles glanent leur pain miette à miette, avec cette résignation active qui est la vertu du paysan.“ „Die Ährenleserinnen wenden sich weder an unser Mitleid noch an unseren Haß, sie lesen ihr Brot, Brosamen für Brosamen mit jener tätigen Gelassenheit, welche die Tugend des Bauern ausmacht.“ Der Horizont ist ziemlich hoch angesetzt. Also wenig Himmel, viel Erde. Die Erde aber stellt sich als ein weit ausgedehntes Ackerfeld dar, auf dem sich ganz hinten einige riesige Getreideschober erheben, neben denen Leute arbeiten. Auch ein Reiter ist zu erblicken. Dies alles in winzigem Format. Dagegen heben sich die drei Ährenleserinnen im Vordergrunde des Bildes in geradezu monumentalen Silhouetten vom Felde ab. Dabei ist der eigenartige Rhyth-

mus der Bewegung, welcher für den arbeitenden Landmann so charakteristisch ist, wundervoll wiedergegeben. Endlich erscheint Millet auf den beiden besprochenen Gemälden nicht nur als Figurenmaler, sondern auch als Landschafter. Er gehört mit seinem treuen Freunde Rousseau zu den Gründern des sogenannten „paysage intime". Wie der Name aussagt, kam es diesen Malern auf die intimen, das heißt: auf die diskreten, zarten, feinen und dennoch alltäglichen Reize einer schlichten Flachlandschaft an. Millet hat einige wenige Landschaften ohne Staffage gemalt, wie die „Église de Gréville" oder den „Printemps", beide im Louvre. In der Regel aber bildet die Landschaft mit den Menschen bei ihm ein organisches Ganzes. Er stellte die Landschaft mit den Menschen, die in ihr wohnen, zusammen dar, weil er sie zusammen sah, fühlte, erlebte. Besser als alle Deutungsversuche von anderer Seite, vermögen uns die eigenen Aussprüche Millets über seine Kunst aufzuklären. So schrieb er an seinen Freund, den Kritiker Alfred Sensier: „Ich muß Ihnen auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, daß das Landleben die Seite des menschlichen Lebens ist, die mich in der Kunst am meisten ergreift und — wenn ich machen könnte, was ich wollte, so würde ich nichts malen, was nicht das Resultat eines durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist, in bezug auf die Landschaft sowohl wie auf die Figuren. Niemals erscheint mir die heitere Seite, ich weiß nicht, wo sie ist, und ich habe sie niemals gesehn. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, welches man so köstlich in den Wäldern oder auf den beackerten Landstrichen genießen kann. Man wird mir zugestehen, daß man sich hier immer einer Träumerei hingeben kann und zwar einer traurigen, wenn auch reizvollen Träumerei. Man sitzt unter Bäumen und empfindet alles Wohlbehagen, alle Ruhe, die man genießen kann; man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel be-



Fig. 215 Die Ährenleserinnen von Jean François Millet Im Louvre zu Paris

ladenes Wesen aus einem kleinen Fußweg herauskommt. Die unerwartete und immer überraschende Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die traurige Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Das ruft immer einen Eindruck hervor, ähnlich demjenigen, welchen Lafontaine in der Fabel des Holzbauers mit den Worten ausdrückt?

‚Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
‚En est-il un plus pauvre en la machine ronde?'“

Ferner schreibt Millet: „Auf beackerten Landstrichen, bisweilen aber auch auf solchen, denen wenig abzugewinnen ist, sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene sozusagen in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiß mit der umgekehrten Hand abtrocknet: ‚Du sollst dein Brot im Schweiße deines Angesichts essen.' Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie sie uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie!“ Endlich äußerte er sich dem Kritiker Thoré gegenüber zur Erläuterung seines Bildes die Frau mit dem Eimer: „In der Frau, welche Wasser schöpft, habe ich versucht zu zeigen, daß es weder eine Wasserträgerin ist, noch selbst eine Magd, sondern die Hausfrau, welche zum Gebrauch ihres Hauses Wasser geholt hat, Wasser, um ihrem Mann und ihren Kindern die Suppe zu kochen; daß man durch die Art der Grimasse, welche ihr durch die Last abgezwungen wird, die an ihren Armen zieht, und durch das Zwinkern der Augen durch, welches ihr das Licht verursacht, auf ihrem Gesicht einen Zug ländlicher Güte ahnt. Ich habe wie immer mit einer Art von Abscheu vermieden, was an das Sentimentale streifen könnte. Ich habe im Gegenteil gewollt, daß sie mit Schlichtheit und Gutmütigkeit und ohne es als einen Frondienst zu betrachten, eine Handlung vollzieht, welche nebst den anderen Arbeiten des Haushalts die Arbeit eines jeden Tages und eine Gewohnheit ist. Ich wollte auch, daß man sich die Frische des Brunnens vorstellen könne, und daß sein altertümliches Aussehen deutlich erkennen lasse, daß viele vor ihr gekommen sind, daraus Wasser zu schöpfen.“ Diese Briefstellen sind in mehr als einer Hinsicht interessant. Sie lassen uns tief in die innersten Absichten des Künstlers hineinschauen. Man erkennt daraus, daß es keine Tendenz war, die Millets Kunst hervorgerufen hat, welche dann den entscheidenden Anstoß zur „Armeleutmalerei“ der ganzen Welt geben sollte. Er gab eben schlecht und recht den Menschen und das Leben, wie er es sah. Gewiß ist das Leben der unteren Schichten und das Leben des Bauern im besonderen zu verschiedenen Zeiten und in den verschiedenen Ländern verschieden. Unserm Franz Defregger bot sich in dem lachenden Tirol ein anderer Anblick dar als dem Franzosen François Millet in der Umgebung von Paris. Aber ebenso gewiß ist es auch, daß man alles von zwei Seiten aus anschauen kann. Und Millet sah eben das ganze Leben und besonders das Leben des Bauern von der tieftraurigen Seite aus an. Im allgemeinen erscheint ihm der Bauer wie ein abgeplagter, freudloser Arbeiter. Wie sauer ringt die kargen Lose der Mensch dem harten Himmel ab! Es ist eine einseitig ernste, düstere Anschauung vom Landmann, der Millet Ausdruck verliehen hat. Aber diesen seinen Sklaven der Arbeit weiß er zu heroischer Größe zu steigern, indem er ihn, allein oder mit wenigen Genossen vereinigt, sich von flacher Landschaft abheben läßt. Auf diese Weise kommt eine schlichte, geradezu antike Größe in seine Bilder. Weil er das freudlose Dasein des Bauern, wie es ihm erschien, so tief empfand, vermochte er es auch so groß und überzeugend darzustellen. Und wie den Landmann, so schildert der Sohn der Erde auch das Land, die Natur. Hier erhebt er sich zu freudigerer Auffassung. Er schwärmt nicht im tiefen Walde, er sucht keine verschwiegenen Seen auf, sondern er malt das bebaute, bewohnte Land. Aber dessen Stimmungen

vermag er alle aufs feinste zu empfinden. Im Louvre hängt eine Nachgewitterstimmung von Millet, der oben erwähnte „Printemps“: Im Hintergrund hängt der Himmel noch voller Gewitterwolken. Aber vorn haben sich Blitz und Donner und Regen bereits ausgetobt und nun auf Blumen und Beeten eine Frische hinterlassen, herrlich wie am ersten Tag. Das alles ist mit einer Ursprünglichkeit empfunden und mit einer Selbstverständlichkeit dargestellt, die gar nicht auszusagen sind. Es ist keine Poesie in diese Naturstimmung aus dem menschlichen Herzen hineingeheimnißt, aber die ganze Poesie, die wirklich in einer solchen Naturstimmung liegt, ist herausgeschöpft. Damit fällt auch der Vorwurf in sich zusammen, den man so oft gegen Millet und die ganze Moderne geschleudert hat, daß es sich für sie nur um ein photographisch genaues und photographisch gleichgültiges Abbild der Wirklichkeit handle! — Wahrlich *der* photographische Apparat müßte erst erfunden werden, der z. B. die „ländliche Güte“ einer Bäuerin nachzufühlen vermöchte! — Wie sehr der tief empfindende Künstler alles, was er malte, mit Gefühl zu durchdringen vermochte, offenbart am besten sein berühmtestes Gemälde, der „Angelus“ vom Jahre 1859 (Fig. 216). Mann und Frau haben auf dem Felde gearbeitet. Da ertönt das Abendglöcklein, welches die frohe Botschaft verkündigt: „Angelus Domini nuntiavit Mariae“. Beide Bauersleute legen nun ihr Gerät aus der Hand, er entblößt das Haupt, sie legt die Hände zusammen, beide neigen sich ein wenig zu Boden und beten. Riesengroß heben sich die beiden Menschen von der schweigenden Natur ab, welche sie rings umgibt. Ihre Gestalten, die männliche en face, die weibliche im Profil, überschneiden in grandiosen Silhouetten das weite Blachfeld und ragen noch in den Himmel hinein. Der Abendsonnenschein übergoldet den Himmel, und von diesem hellfarbigen Hintergrunde heben sich die Häupter der beiden Menschen kräftig dunkel ab. Die letzten Strahlen der Sonne gleiten aber auch an ihren Körpern herab und bilden an den sonst dunklen Gestalten helle Lichtstreifen. Millet liebte diese melancholische Abendbeleuchtung, das letzte Scheiden des Sonnenlichtes über alles. Wenn er seine Tagesarbeit vollendet hatte, pflegte er in der Abendkühle und im Abendschatten einen Gang aufs freie Feld hinaus zu tun. Auf dem Angelusbilde aber erscheint vollendete ländliche Natürlichkeit mit zartester und dabei dennoch von aller Sentimentalität freier Empfindung gepaart. Es dürfte wohl des Meisters höchste Leistung darstellen. Merkwürdig bescheiden im Format sind Millets Bilder. Nach einer Abbildung wäre man geneigt, sich ein jedes von ihnen als Riesenleinwand vorzustellen, sieht man dann die Originale, so erstaunt man über ihren mäßigen Umfang. Das beweist am besten ihre innere Größe! — Millet lenkte die Kunst, nicht nur die Malerei, sondern jegliche der Natur frei nachschaffende Kunst, auf neue Bahnen. Er wies die Künstler darauf hin, sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der alten Meister weiter zu



Fig. 216 Angelus Von Jean François Millet

bewegen, sondern sich eigene Pfade zu suchen, den Dingen und Menschen neue Seiten, z. B. bisher unbekannte Bewegungsmotive abzusehen. Er wählte nicht nur ein unbeackertes Stoffgebiet, sondern er begründete eine völlig neue psychologische Auffassung, er schnitt völlig neue Raum- und Formprobleme an. Dagegen war er kein großer „Maler", das Wort im engen Sinne genommen. Seine Kreidezeichnungen stellen in technischer Hinsicht ungleich mehr vor als seine Ölbilder. Das Kolorit seiner Gemälde ist schwer, dumpf und matt. Und das eigentliche Freilicht, das „plein air", hat er noch kaum gekannt. Die technischen Mittel ausfindig zu machen, blieb anderen Männern vorbehalten. Millet aber hat die Grundauffassung der modernen Kunst festgelegt. Auf dem Lande wurde diese geboren und ein Bauernsohn hat sie gezeugt.

Es ist ein eigen Ding um die Milletsche Kunst! — Seine Bilder unterscheiden sich merkwürdig scharf von allem, was vor und nach ihm gemalt worden ist, sie lassen sich im Original und in der Abbildung auffallend leicht herauskennen. Sie bilden eine Welt für sich. An die schier altmeisterliche Kraft des sonst so Modernen hat kaum ein anderer unter den Neueren je wieder herangereicht! — Und dennoch selbst ein Millet steht nicht einsam auf stolzer Höh'! — Es verbinden ihn unzählige Fäden mit den Künstlern seiner Zeit, mit den Künstlern vor und nach ihm. Millet hat bestimmende Anregungen von *Honoré Daumier* (1808—79) erhalten, der, als Karikaturenzeichner längst bekannt, sich auf der Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 als ein bedeutender Maler von großer Tonschönheit, als Meister einer prickelnd pikanten Palette entpuppte. Mit diesem Daumier ist Millet die grandiose, geradezu michelangeleske Vereinfachung des Landschaftlichen, Figürlichen, Kostümlichen gemein, nicht aber das delikate Kolorit, nicht dieses stürmisch hinreißende Pathos, nicht die an Bosheit streifende Spottlust. Millet war ein Epiker vom Schlage Homers, Daumier der denkbar feurigste Dramatiker. Millet stellt ohne Nebengedanken den Bauern so dar, wie er ihn sieht, Daumier stellt das Unglück der Besitzlosen als Schuld der Besitzenden dar. Daumier und *Paul Gavarni* (1804—66), der von der Darstellung graziös leichtfertigen Pariser Lebens zur Schilderung tiefsten menschlichen Elends und furchtbarster menschlicher Verkommenheit abschwenkte, waren die ersten großen Karikaturisten,[1]) welche unter der Regierung Louis Philipps und im Anschluß an Philippons „Caricature" die Schale ihres ätzenden Hohnes über Thron, Bourgeoisie, Beamtentum und ganz besonders über die Vertreter der Gerichtsbarkeit ausgossen. Als Maler huldigten dieser sozialen Richtung *Granet, Leleux, Antigna* und besonders *Octave Tassaert* (1800—74), der, ähnlich wie Gavarni, vom Darsteller schlüpfriger Szenen sich zu einem solchen des bittersten sozialen Elends entwickelte. — Die Karikatur hatte eine große kunstgeschichtliche Bedeutung. Sie lenkte zuerst auf das moderne Kostüm, auf das moderne Leben, auf den modernen Menschen hin. Indem man sich mit alledem, wenn auch anfangs nur in karikaturistischer Absicht, beschäftigte, lernte man darin auch ernste künstlerische Werte, eine neue und eigene Schönheit kennen. Auch insofern hat Daumier einen fruchtbaren Einfluß auf Millet ausgeübt.

Millet schloß in Barbizon mit *Théodore Rousseau*[2]) (1812—67) Freundschaft.

---

[1]) *Eduard Fuchs*, Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Mit 500 Illustrationen und 60 Beilagen hervorragender und seltener Kunstblätter in Schwarz und Farbendruck. Berlin, A. Hofmann & Co. — *Ders.*, Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart. Mit 515 Illustrationen und 65 Beilagen hervorragender und seltener Kunstblätter in Schwarz und Farbendruck. Berlin, A. Hofmann & Co., 1903.

[2]) Vgl. Anmerkung zu Millet in Thomson, The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny etc. London 1902.

Millet und Rousseau waren nicht die einzigen Landschafter daselbst. Es war eine ganze sogenannte „Plejade", ein Siebengestirn. Zum Teil weilten die Meister das ganze Jahr, zum anderen Teil wenigstens den Sommer über in Barbizon. Dieses kleine, unscheinbare Dörfchen zählt kaum hundert Häuser, die hinter kleinen Vorgärtchen liegen, von dichtem Hagedornzaun eingeschlossen und von wildem Wein umrankt. Die hier ansässigen Landschafter nun, die Gründer des Paysage intime, haben nach dem Vorgang des Engländers Constable dieselbe Mission für die Landschaft erfüllt, die Millet in bezug auf das Figurenbild zugefallen war. Sie haben die Reize der schlichten Flachlandschaft kennen und sehen gelehrt, an denen auch die Maler vorher teilnahmlos vorübergegangen waren, sie haben die Andacht zum Kleinen und Kleinsten gepredigt. Und nun verhält es sich genau so wie bei dem Figurenmaler Millet. Ihre Naturempfindung ist im Verlaufe der nächsten Dezennien kaum noch übertroffen worden, weder an Zartheit, noch an Intensität. Die künstlerischen Ausdrucksmittel sind dagegen an Kraft und Zahl bedeutend gewachsen. Sie selbst sind in dieser Beziehung kaum über das von den Holländern des 17. Jahrhunderts bereits Geleistete hinausgegangen, nur daß sie ihre Staffelei resolut im Freien aufstellten, daher das Grün grüner sahen und das Luft- und Lichtproblem schüchtern in Angriff nahmen. Die Künstler liebten es, Tiere in ihren Bildern zu verwenden, die entweder als Träger der Stimmung oder lediglich koloristisch als Farbenflecke dienten. Unter allen Landschaftern dieser „Schule von Barbizon" stand Rousseau Millet am nächsten. Auf der sogenannten „pierre de Barbizon", einem bescheidenen Gedenkstein, sind ihre Brustbilder sinnig vereinigt. Rousseau war der stärkste, männlichste, mannigfaltigste Geist unter den Landschaftern der Plejade. Er hat ganz Frankreich durchstreift und gemalt, auf Beleuchtung, Kolorit und Form gleich viel Wert gelegt, mit der Zeichenfeder ebensoviel wie mit dem Pinsel vermocht. Seine Landschaften zeichnen sich durch klare Darlegung des geologischen Aufbaues aus; die Baumgruppen wie die einzelnen Bäume, die er zu geben liebte, heben sich bis aufs einzelne Blatt herab scharf und bestimmt vom Himmel ab. Den größten Gegensatz zu Rousseau bildete innerhalb der Gruppengemeinschaft *Camille Corot* (1796—1875). War Rousseau ein Stück Grübler, der mit jedem Bild ein Problem lösen, der den Dingen auf den Grund gehen, hinter ihrer äußeren



Fig. 217 Schloss Beaune-la-Rolande von Camille Corot
(Zu Seite 284)
(Nach Photographie Braun & Co.)

Erscheinung ihr innerstes Wesen erkennen, sich mit ihrem Abglanz nicht begnügen, sondern ihren tektonischen Aufbau wiedergeben wollte, so war Corot von alledem das Gegenteil, er war eitel Empfindung, nichts als Empfindung. Und so atmen auch seine Bilder die tiefste künstlerische Empfindung. Im Louvre hängen sie mit



Fig. 218 Landschaft von Camille Corot Im Louvre

solchen anderer Maler von Barbizon in einem Saale vereint, aber sie fallen sofort auf, ziehen den Beschauer beim ersten Anblick mit magischer Kraft an und geben ihn nimmer frei. Die Abbildungen vermögen den Reiz der farbigen Originale nur zum geringsten Teile wiederzugeben (Fig. 217—219). Das Gemälde des Schlosses „Beaune-la-Rolande“ (Fig. 217) macht aber auch in der Abbildung einen faszinierenden Eindruck: die kraftvollen Helldunkelgegensätze, die Widerspiegelungen der tiefen und lichteren Partien, die hoch emporstrebenden Pappeln, die gleichsam beseelten altersgrauen Mauern! — Corot liebte die verschwommene, nebelgeschwängerte Luft des Morgens und des Abends, er liebte zarte dünne Bäumchen, welche die Last ihres Laubwerks kaum zu tragen vermögen und ihre eigentümlich gedrehten und gewundenen Zweige vornüber sinken lassen. Er pflegte das Laubwerk nicht bis auf die Silhouette des einzelnen Blattes scharf durchzuzeichnen, sondern als ganze Masse zu behandeln und so auf die Erde leichte Schatten werfen oder sich in verschwiegenen Weihern widerspiegeln zu lassen. Es gibt im Münchener „Englischen Garten“ an den Ufern des Kleinhesseloher Sees Baumgruppen, in deren Anblick man des Abends bei leis aufsteigendem Nebel die Stimmung nachempfinden kann, aus der Corot seine Landschaften heraus geschaffen hat. Seine Gemälde pflegte er auf einen feinen silbergrauen Ton zu stimmen, der mit dem Stamm der Birke und der Silberpappel harmoniert. Er liebte es, seine Landschaften mit glücklichen Menschen oder mit

seligen Geistern zu bevölkern, welche die Bäume, man möchte sagen: ihre Geschwister in der großen Familie der Natur, bekränzen, in den duftenden Morgen hinausjauchzen oder den milden Abend mit Gesängen begrüßen und sich leichtfüßig im Elfenreigen drehen. Ein gut Stück abgeklärter, heiterer, pantheistischer, harmonischer Weltanschauung steckt in Corots Bildern. Es verbindet sich in den Werken dieses frühest Geborenen der Plejade feinste Rokokoanmut und stilvolle klassizistische Vornehmheit mit warmem modernem Naturgefühl. Corot war einer der größten Landschaftsmaler aller Zeiten, der größte Landschafter des 19. Jahrhunderts. Die moderne Figurenmalerei wurde von Millet, einem Bauern, begründet, die moderne Landschaft haben die Söhne der Großstädte London und Paris, Turner und Constable, Rousseau und Corot ins Leben gerufen. Um eine solche aufs höchste gesteigerte Naturliebe zu erwecken, bedurfte es einer großen Sehnsucht nach der Natur, um diese zu erzeugen, des steinernen Ungeheuers der modernen Großstadt.

Jules Dupré (1811—89) war der Dramatiker der Gruppe, der es auf das wild erregte Leben der Elemente abgesehen hatte, auf den Sturm, der das Wasser aufwühlt, der in den Bäumen heult, besonders aber auf den Sturm, der die Wolken am Himmel einherjagt. Gelegentlich wechseln mit wild erregten Szenen friedlich idyllische. Fast immer aber nimmt der Himmel auf Duprés Bildern einen sehr großen Raum ein, dem die Erde bisweilen nur als „repoussoir“ dient. Fast immer spielt ferner die Beleuchtung auf seinen Bildern eine bedeutende Rolle. *Daubigny* (1817—78) zeichnete sich durch besondere Schlichtheit aus. Er liebte das Wasser, den Durchblick zwischen Bäumen hindurch, das beackerte Feld, blühende Obstbäume, den Frühling. Er bevölkerte seine Landschaften nicht wie Corot mit Nymphen und Dryaden, sondern mit Bauern und Bäuerinnen. (Vgl. die farbige Tafel.)



Fig. 219 Der Morgen Von Camille Corot

Narcisse Diaz de la Peña (1807—76), der temperamentvolle Südfranzose, führt uns in das Dickicht des Waldes, besonders des an farbigen Nuancen überreichen Herbstwaldes. Er trug die Farben so kräftig auf, daß seine Bilder wie aus bunten Tupfen zusammengesetzt wirken. Von dem mannigfaltigen Waldesgrün heben sich nackte Frauen in der ganzen strahlenden Pracht ihrer gelbrosa Hautfarbe wirksam ab. Neben ihm ist sein Landsmann und Kunstgenosse *Monticelli*, der ein ähnliches Farbengefunkel erreicht hat, und endlich als siebentes und letztes Mitglied der Plejade *Constant Troyon* (1810—65) zu nennen, der, ursprünglich auch Landschafter, allmählich zum Tiermaler geworden ist, dabei Tiere und Landschaft zu einem organischen Ganzen zusammengefaßt und sich in der Darstellung des vertieften Raumes hervorgetan hat (Fig. 220). Ganz besonders tritt eine eminente perspek-



Fig. 220 Heimkehr von der Weide von Constant Troyon Paris, Louvre

tivische Begabung in den „Bœufs se rendant au labour" des Louvre hervor. Die Ochsen werden vom vollsten Morgenlicht getroffen und werfen kräftige Schatten vor sich auf den Weg, sie scheinen aus dem Bilde heraus und unmittelbar auf den Beschauer loszukommen, sie sind fast gerade von vorn, mithin in der denkbar schwierigsten Verkürzung gegeben. Als ein anderer gewaltiger Stier- und Rossedarsteller hat sich neben Troyon *Rosa Bonheur* (1822—99) erwiesen, die größte Künstlerin des Jahrhunderts, ein Mannweib, die sich in Herrenkleidern gefiel und deren durchaus männliches Gesicht wie aus Stein gehauen aussieht. Ihr Labourage nivernais im Luxembourg (Fig. 221) mit den gewaltigen Silhouetten der Stiere macht einen geradezu überwältigenden Eindruck, und der Pferdemarkt mit den kräftig ausschreitenden, trabenden und bäumenden mächtigen Rossen ist nicht minder bedeutend. Nach diesen Großen und in ihrem Sinne bildeten sich dann als Tiermaler *E. van Marcke* und *Ch. Jacque*, als Landschafter *Chintreuil*, *Lépine* und *Français* aus; *Hervier* übertrug die Farbenstimmungsmalerei auf das Innere alter Kirchen.

Die übrigen Maler von Barbizon, so groß sie auf ihrem Sondergebiet auch gewesen sein mögen, treten doch als Spezialisten neben Millet entschieden zurück. Dagegen tritt ihm in dem nur fünf Jahre jüngeren Courbet eine gleichwertige, ebenso große, ebenso universale, kunstgeschichtlich ebenso epochemachende Persönlichkeit gegenüber. *Gustave Courbet*[1]) wurde in Ornans am 10. Juni 1819 geboren und ist am 31. Dezember 1877 in Tour de Peilz (Schweiz) gestorben. Millet und die übrigen Mitglieder der Schule von Barbizon waren bäuerliche Aristokraten, jener von Geburt, diese aus Neigung. Courbet, ein Bärenkerl von gesunder Gesichtsfarbe, der sich gewöhnlich kleidete und eine Pfeife im Munde trug, war, obgleich kein Pariser von Geburt, ein großstädtischer Demokrat, ein

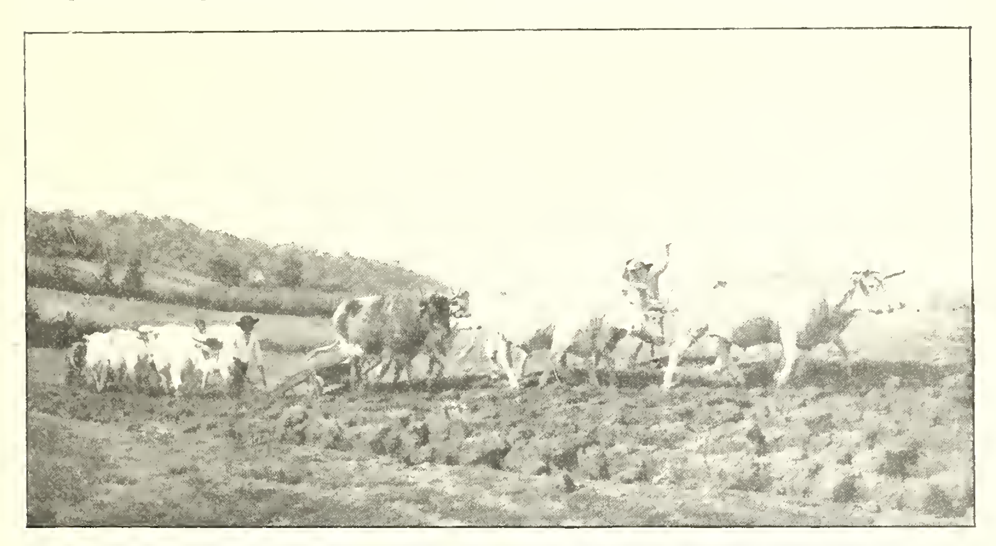


Fig. 221 Labourage nivernais von Rosa Bonheur im Musée du Luxembourg zu Paris

Sozialist, ja sogar ein kommunistischer Skandalierer, den man außer Landes jagte, weil man ihm die Mitschuld am Umsturz der Vendômesäule zuschrieb. Um die ihm dafür auferlegte Entschädigungssumme aufzubringen, mußte er im Alter in fieberhafter Hast arbeiten, so daß die Werke seiner Spätzeit — namentlich Landschaften — mit denen der mittleren und Frühzeit nicht konkurrieren können. Doch das sind alles Nebendinge. Courbet ist uns im letzten Grunde doch nur Maler, der große Maler. Seit Delacroix hatte es keinen so großen französischen Maler gegeben, das Wort im engen und eigentlichen Sinne genommen. Ihm kam es vor allem auf die Farbe an, auf die kräftige, bunte, unendlich nuancenreiche Lokalfarbe. Welchen Gegenstand er auch immer in Angriff nehmen mochte — und sein Stoffgebiet ist weit umfangreicher gewesen als das Millets —, es war stets die *Farbe* der Dinge, welche ihn am meisten interessierte. Die Baumrinde, die rauschende Woge (Fig. 224), den moosumsponnenen Felsblock, das glänzende Fell des Wildes, die elegante Damenrobe, das schwellende Fleisch des unbekleideten Frauenkörpers (Fig. 222) — alles vermag er auf die eigentümliche Lokalfarbe

[1]) *Comte H. d'Jdeville,* G. C. Paris 1878; *Gros-Kost,* C., souvenirs intimes. Paris 1880; *H. Billung,* Beil. zur Allg. Ztg. 1880, 240; *Emile Zola*, Mes Haines, Paris, pag. 21 ff.; Bibliothek hervorragender Kunstschriftsteller. 1. Band: Emile Zola, Malerei. Mit einer Einleitung von Hermann Helferich. Berlin; *Walther Gensel* in „Das Museum". Berlin und Stuttgart. VIII. Jahrg. 7. Lieferung.

hin zu erfassen und daher stofflich glänzend zu charakterisieren. Millets Wirkungen beruhen noch zum großen Teil wie die der alten Meister auf großzügiger Linienkomposition, auf der grandiosen Überschneidung der Landschaft durch die Figuren. Courbet setzt seine Bilder weniger von linearen als von koloristischen Gesichtspunkten aus zusammen. Er greift, wie z. B. im „Atelier" oder im Begräbnis von Ornans (Fig. 223), ein beliebiges Stück Wirklichkeit heraus und gibt es ohne viel Rücksicht auf Linienkomposition lediglich so wieder, daß sich die großen Licht- und Schattenmassen die Wage halten und die einzelnen Farbentöne miteinander harmonieren. Die Gemälde Millets, der Virgil als seinen Lieblingsdichter verehrte, sind von einem starken seelischen Gehalt erfüllt. Er predigt geradezu von der Not des Landmanns und zugleich von der wunderbaren Macht der Mutter Natur, dem Menschen inneren Frieden zu verleihen. Courbets Kunst ist nicht von ähnlich weihevoller Seelenstimmung getragen, sie besitzt lediglich bildkünstlerische, technische, malerische Qualitäten. Seine Bilder sind bisweilen förmlich daraufhin angelegt, „d'embêter le bourgeois", den Spießbürger vor den Kopf zu stoßen, so das Begräbnisbild (Fig. 223). Mit einem geradezu grauenerregenden Naturalismus ist hier die Brutalität des Totengräbers, die Teilnahmlosigkeit der Geistlichkeit, die Gleichgültigkeit der männlichen Leidtragenden an den Pranger gestellt und die Rührung der Frauen verspottet. Aber gemalt ist das Bild über alle Maßen gut. Sehr geschickt ist übrigens auch die große Zahl der aneinander gereihten Figuren durch den Höhenzug zusammengefaßt, der sich hinter ihnen entlang zieht; von ganz besonderer Wirkung der Crucifixus auf der Stange, der allein in den Himmel hineinragt. Wie hier, so hat Courbet auch in anderen Bildern, z. B. den Steinklopfern vom Jahre 1851, mit denen er zuerst bedeutsam hervortrat, mit einer gewissen Vorliebe den Stumpfsinn in Menschengestalt dargestellt. Daß er aber auch menschlichem Geist gerecht zu werden vermochte, beweisen am besten seine Bildnisse, nicht am wenigsten das wunderbare Selbstporträt, das er in seiner Jugend gemalt hat. Am höchsten aber steht er unseres Erachtens als Marinemaler. Mit einer grandiosen Kühnheit ist das Bild „Die Woge" (Fig. 224) durch die Wagrechte des Horizonts in zwei gleich große Hälften geschnitten! — Darauf beruht zum Teil seine überwältigende Wirkung, zum anderen Teil auf der wilden Dramatik, die am Himmel und auf dem Wasser entfacht ist, sowie auf der Kraft und Natürlichkeit, mit der dieses wie jener gemalt ist. Wenn Courbet mit dieser Welle gezeigt hat, daß er gelegentlich zur Erhöhung der Wirkung die Macht der Linie sehr wohl zu benutzen wußte, so beruht doch im allgemeinen seine kunstgeschichtliche Bedeutung gerade darin, daß er an Stelle der seit Jahrhunderten hergebrachten Linienkomposition die Farbenkomposition setzte. Ferner wandte er Millets ausschließlich auf das Land und seine Bewohner gerichteten Naturalismus auch auf die Stadt, überhaupt auf die ganze Welt an. Endlich — und das hat erst

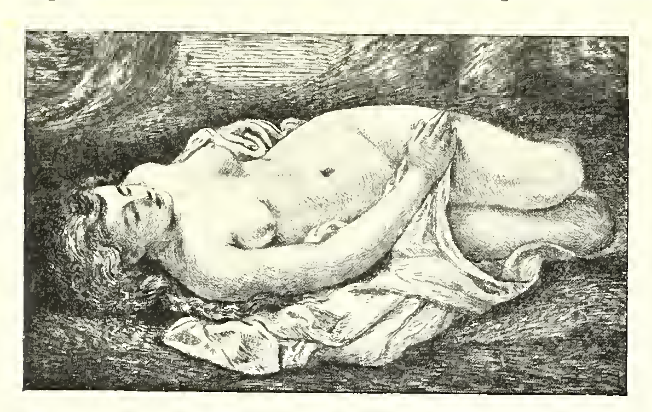


Fig. 222 Weiblicher Akt von Courbet (Zu Seite 287)



Landschaft mit Staffage von Charles Daubigny

in der Nationalgalerie zu Berlin



die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 in dem Jugendselbstbildnis mit dem Hund, dem „Bonjour, Monsieur Courbet" und in den Getreideschüttlerinnen zutage gebracht — arbeitete Courbet bereits dem Impressionismus und Pleinairismus erfolgreich vor, nahm er bereits das Luft- und Lichtproblem resolut in Angriff, das Manet lösen sollte.

Edouard Manet [1]) (geb. 1833 in Paris, † 1883) erhielt den ersten großen künstlerischen Eindruck, der fürs ganze Leben vorhalten sollte, auf einer Reise übers Meer, die er, kaum dem Gymnasium entwachsen, als Seekadett antrat. Heimgekehrt, ergab er sich der Ma-

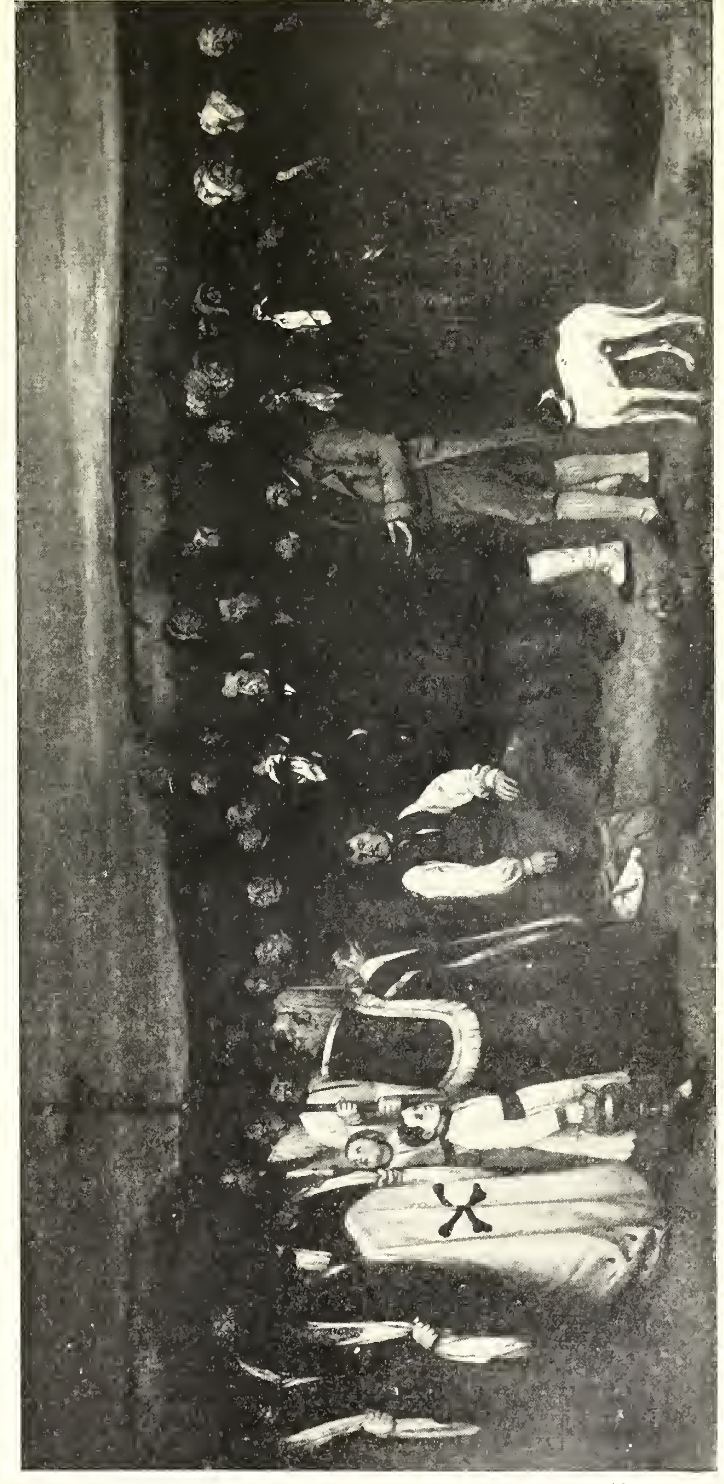


Fig. 223 Ein Begräbnis in Ornans von Gustave Courbet im Louvre zu Paris

[1]) *Zola*, Mes haines, Paris, S. 327. — Bibliothek hervorragender Kunstschriftsteller, vergl. Anm. zu Courbet. — *Ferdinand Laban*, Im 20. Jahre nach Manets Tode (Mit genauer Angabe der Manet-Literatur). Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrgang XV, 1903. Heft 2, pag 25. — *Hugo von Tschudi*, Edouard Manet. Eine Monographie. Berlin, Bruno Cassirer.

lerei. Ehe es ihm aber gelang, sein eigenstes Schauen zum Ausdruck zu bringen, hatte er einen weiten Studiengang zurückzulegen. Edouard Manet, der Modernste der Modernen, hat auch bei den großen Alten begonnen! — Zuerst fing er bei den Vlamen und Bolognesen an, dann ging er zu den Spaniern über. Spanien war damals im Frankreich der Kaiserin Eugenie Trumpf. Die Damen kokettierten hinter dem spanischen Fächer und trugen die Krinoline, wie sie im Spanien des 17. Jahrhunderts Mode gewesen war, die elegante Welt suchte im Sommer die Pyrenäen zur Erholung auf, die Maler malten in spanischer Manier, *Théodule Ribot* (1823—91) à la Ribera, *Henri Fantin-Latour* (geb. 1836) à la Velasquez. Dieser *Fantin-Latour* ist ein großer Künstler. Seine Gruppenbild-



Fig. 224 Die Woge von Courbet im Louvre zu Paris (Zu Seite 288)

nisse gehören zu den eindruckvollsten Werken, die man in den Pariser Sammlungen moderner Gemälde antreffen kann. Sie stellen lauter interessante, meist ein wenig schwermütige Menschen dar und sind mit der psychologischen Eindringlichkeit eines Herkomer oder Lenbach, dabei mit der vollen Tonschönheit eines Velasquez gemalt. Unsagbar schön ist besonders das so schwer wiederzugebende Schwarz der Kleider und der Haare gemalt. Man kann Fantin-Latour als einen Vermittler zwischen Courbet und Manet auffassen. Auch Manet knüpfte an Velasquez an. Dieser große spanische Künstler, früher nicht allzuhoch eingeschätzt, wurde auf der Ausstellung von 1857 in Manchester erst in seiner vollen Bedeutung erkannt. Die Kunstwissenschaft bemächtigte sich seiner und lenkte auch die Aufmerksamkeit der Künstler auf ihn hin. Anfangs der sechziger Jahre ward er das Vorbild für die französischen Maler. Im Sinne des großen Spaniers, der wie kein anderer das „ambiante", die Luft zwischen den Menschen und Dingen darzustellen gewußt hatte, malte Manet jetzt Einzelfiguren, die sich

von perlgrauem Hintergrund, auf den sie kaum einen Schatten werfen, hell abheben: Le fifre, den Sänger Faure als Hamlet u. a. Von Velasquez ging Manet zu Goya über. Beweis: Les anges au tombeau du Christ und Olympia. Das religiöse Gemälde enthielt keine Spur von religiöser Empfindung, es war lediglich ein Resultat technischen Experimentierens. Die Olympia, ein auf einem Bett ausgestrecktes, nacktes Frauenzimmer von reizlosen, [noch nicht voll erblühten und doch bereits welkenden Formen, dahinter eine Mohrin mit einem Blumenstrauß, interessierte den Künstler als Harmonie zwischen der Fleischfarbe, dem Weiß des Linnens und dem dunkeln Hintergrund. Auf beiden Bildern aber hatte sich Manet auf dem Wege seiner technischen Entwicklung in eine etwas harte, eckige, flächige Manier verrannt. Reizvoller ist das der gleichen Stilentwicklung angehörige Déjeuner sur l'herbe. Besonders erwies sich Manet hier als Stillebenmaler, der es in dieser Hinsicht mit Courbet aufnehmen konnte. Auf die Wahl des Themas haben wohl Tizian und Giorgione eingewirkt. Wir befinden uns im Freien, unter Bäumen, vor einem kleinen Teiche. In dem Teiche plätschert ein mit einem Hemd bekleidetes Mädchen, während sich ein anderes, völlig nackt und von ebenso unsympathischem Gesichtsausdruck wie die Olympia, im Vordergrunde neben zwei Herren in schwarzem Gehrock und grauer Hose niedergelassen hat. Manet kam es dabei natürlich auf die kräftigen Farbengegensätze und ihre gegenseitige Beeinflussung an. Das liebe Publikum aber witterte Unrat und erhob gegen dieses Bild, wie gegen die Olympia und den Christus einen wahren Sturm der Entrüstung. Der Christus mußte buchstäblich vor Stock- und Schirmangriffen geschützt werden! — Manet aber schritt auf dem dornenvollen Wege seiner Entwicklung ruhig weiter und machte sich endlich von den alten Meistern völlig frei. Kurz vor der Kriegserklärung im Jahre 1870 malte er das Bild: Der Garten, welches die Familie des italienischen Malers de Nittis im Freien unter voller Berücksichtigung der Einwirkung des stärksten Sonnenlichtes auf die Menschen und auf den Garten darstellt. Während des Feldzugs trat er in eine meist aus Künstlern und Literaten zusammengesetzte Freiwilligenkompanie ein und avancierte zum Leutnant im Generalstab der Nationalgarde, wobei er Meissonier zum Obersten erhielt. Seine Hauptwirksamkeit fällt erst in die Zeit nach dem großen Kriege. Jetzt ward er zum Hauptverkünder der neuauftretenden Lehre des „Impressionismus", welche gebietet, die Dinge nicht so zu malen, wie wir wissen, daß sie tatsächlich sind, sondern so wie sie uns unter dem Einfluß der Atmosphäre und des Lichtes erscheinen. Es kommt also nicht mehr auf das Wesen der Dinge, sondern auf den Eindruck an, den sie uns machen. Daher der Name Impressionismus. Dieses Wort tauchte zuerst im Jahre 1871 gelegentlich einer Ausstellung bei Nadar in Paris auf, in deren Katalog fortwährend von „Impression" die Rede war: „Impression d'un chat qui se promène", „Impression de mon pot au feu" usw. Damit war eine ganz neue, selbständige Art und Weise des Schauens und Darstellens entstanden. Der scharfe Umriß, der auf Abstraktion beruht, verlor seine Bedeutung, und der aus lauter bunten, ineinander verschwimmenden Flächen bestehende farbige Eindruck, der sich aus dem Schauen ergibt, gelangte zur Alleinherrschaft. Ein Bruder des Impressionismus ist der Pleinairismus, auf deutsch: die Freilichtmalerei, das heißt die Malerei en plein air, im Freien, im vollen Licht des Tages, im Gegensatz zur gedämpften Atelierbeleuchtung. Die Altdeutschen und die Altitaliener des 15. Jahrhunderts hatten bereits eine Art Freilichtmalerei oder wenigstens Hellmalerei besessen, zum mindesten setzten sie die Lokalfarben unvermittelt nebeneinander, ohne sie abzuschwächen, ohne künstlich zwischen ihnen vermitteln zu wollen. (Daher schwärmen unsere heutigen Freilichtmaler für diese alte, ehrliche Hellmalerei, und man kann

zum Beispiel im ersten altdeutschen Kabinett der Münchener Pinakothek, das dem Meister der Lyversbergschen Passion gewidmet ist, bisweilen einen jungen Künstler in hellauflodernde Begeisterung ausbrechen sehen und hören.) Allmählich hatte man nun aber in der Renaissance-Zeit die Erfahrung gemacht, daß die Farben der Menschen und Dinge nicht so hart und unvermittelt aufeinander prallen, wie es die Altdeutschen und Altniederländer gemalt hatten. Man beobachtete, daß die einzelnen Lokalfarben durch die umgebende Luft ausgeglichen, vermittelt, ineinander übergeleitet werden. Da man nun die Luft nicht malen konnte, so suchte man sich in der Weise zu helfen, daß man alle Farben auf ein Helldunkel stimmte, ihnen einen bindenden, durchscheinenden, häufig braunrotgoldenen Untergrund gab und sie mit einem ähnlichen Firnis überzog. Ferner malte man alles, auch was sich in Wirklichkeit im Freien zutrug oder begeben hatte, im Atelier bei neutralem und durch Vorhänge gedämpftem Nordlicht. Auf diese Weise erhielt man künstlich die harmonische Abtönung und Zusammenstimmung, wie sie in der Natur durch die Luft bedingt wird. Lionardo war der Vater des Helldunkels, bei den großen Venezianern fand es die verständnisvollste Pflege, Rubens war der bedeutendste seiner Apostel im Norden, und Rembrandt vermochte ihm die größten rein bildkünstlerischen Wirkungen zu entlocken und zugleich dadurch die für ihn charakteristischen Wirkungen des Ausdrucks der seelischen Stimmung zu erreichen. Das ganze 16., 17., 18. Jahrhundert hindurch herrschte diese Anschauungs- und Darstellungsweise und auch im 19. bis zum Auftreten der Manet, Courbet und ihrer Genossen. Manet suchte dem Einfluß der Luft auf die farbige Erscheinung der Menschen und Dinge nicht durch einen künstlichen „Galerieton", nicht durch die „braune Sauce", den zusammenstimmenden Firnis, gerecht zu werden, sondern indem er der Erscheinung kühn ins Auge schaute, haarscharf beobachtete und seine Beobachtungen rücksichtslos wiedergab. Vor allem entdeckte Manet die farbigen Reflexe und lehrte durch sein Beispiel, daß die Schatten nicht immer schwer und neutral dunkel sein müssen, wie man sie bisher gemalt hatte, sondern daß sie sehr wohl farbig, durchsichtig und von einer gewissen, wenn auch geringeren Helligkeit als die Lichter sein können. Manet wandte seine neuen Prinzipien nicht nur auf Szenen im Freien, sondern auch auf Interieurs an. Doch schuf er sich auch als Interieur-Maler keine künstliche Beleuchtung, malte er nicht konventionell in der Manier alter Meister, sondern er studierte selbständig den Einfluß des einfallenden Lichtes auf den Innenraum und die sich darin Befindenden. Le déjeuner dans l'atelier und Un bar aux Folies Bergères sind klassische Beispiele der Manetschen Kunst auf ihrem Gipfelpunkt. Auch die Berliner Nationalgalerie besitzt eine vortreffliche Probe (Fig. 225). In einem Treibhaus sitzt eine junge Dame in lässig bequemer Haltung auf einer Gartenbank, über deren Lehne sich ein Herr beugt und zu der Dame mit lächelnder Miene spricht. Sie scheint seinen Worten aber keine Aufmerksamkeit zu schenken. Es kam dem Maler dieses Bildes eben nicht im geringsten darauf an, seelische Beziehungen zwischen den beiden Personen anzudeuten, sondern er wollte ausschließlich ihre körperliche Erscheinung malerisch erfassen und mit der blaugrünen Gartenbank koloristisch zu einem Ganzen vereinigen. Das ist ihm auch mittelst einer überaus geistreichen breiten, flächigen Technik gelungen! — Die leibliche Gegenwart der Beiden tritt uns auf diesem interessanten Bilde mit einer geradezu verblüffenden, ja fast mit einer erschreckenden Wahrheit entgegen. Die Augenblicklichkeit der Situation ist mit einer Konsequenz festgehalten, die an Starrheit grenzt. Auffällig ist auch die nur geringe räumliche Tiefe dieses Bildes. Am liebenswürdigsten erweist sich Manet als Landschafter und Wassermaler, so in dem Bilde Argenteuil. Von besonderem Interesse ist Manets Nana. Wie Émile Zola der Prophet Manets war, der ihm mit seinen Kritiken als Vorkämpfer gedient und

ihm in der Persönlichkeit des jungen Malers in dem wunderbaren Künstlerroman „L'œuvre“ das schönste literarische Denkmal gesetzt hat, so hat sich Manet hier gleichsam erkenntlich gezeigt und eine der Hauptfiguren des Dichters ins Bildkünstlerische übertragen. Nana, die blonde Nana in Schuhen, perlgrauen Strümpfen, weißem Mousselinhemd und blauseidenem Korsett steht vor dem Spiegel und schminkt sich die Lippen. Hinter ihr auf dem ebenso unschönen wie zeitgetreuen Sofa sitzt ein Herr mit einem Zylinderhut auf dem Kopf, den der rechte Bildrand scharf durchschneidet. Solche Überschneidungen sind im letzten Grunde nichts Neues. Schon der große altdeutsche Maler Matthias Grünewald hat sich ihrer bedient. Zu Manets Zeiten aber kamen sie unter dem Einfluß der Japaner von neuem auf. Eine derartige Überschneidung scheint sehr willkürlich, ist in Wirklichkeit aber koloristisch und auch linear aufs feinste abgewogen. Die



Fig. 225 Im Treibhaus von Edouard Manet in der Berliner Nationalgalerie

Vertikale des Herrn entspricht der des Spiegels, seinem weißen Oberhemd der große helle Farbenfleck links. Sehr wirksam hebt sich die helleuchtende Gestalt der „Nana“ von der Tiefe des Sofas und dem Mittelton des übrigen Hintergrundes ab, sehr fein bilden die dunkleren Schuhe gegen die gleichfalls dunklere Masse des Haares das notwendige Gleichgewicht.

Wie Manet in Nana die Halbweltlerin par excellence verkörpert hat, so hat er auch die wahrhaft feine Welt, „le grand monde“, in den Bereich seiner Darstellung gezogen. Im Gegensatz zu dem Bauern Millet und dem Proleten Courbet war Manet vom Scheitel bis zur Zehe der elegante Pariser. Ein schlanker, vornehmer Herr, mit sorgfältig gepflegtem, aschblondem Vollbart, aristokratischen

Händen und von vornehmen Bewegungen, verkehrte er mit seiner Gattin, der hochgebildeten Tochter eines holländischen Musikers, in der ersten Pariser Gesellschaft, und war durch sein scharfsinniges, bisweilen sarkastisches Urteil berühmt. Manet hat es durch sein Beispiel bewirkt, daß der Maler sich nicht mehr als Kraftgenie mit wilden Locken, großem Filzhut und Samtjacke gibt, sondern als feiner Weltmann in Knopfschuhen, Gehrock und Zylinder daherkommt. — Manet durfte sich des Sieges seiner künstlerischen Grundsätze, der auf der ganzen Linie erfolgte, nicht lange erfreuen. Den erst 50jährigen Künstler raffte der Tod infolge von Blutvergiftung und dadurch notwendig gewordener Amputation eines Beines 1883 hinweg.

Manet stand nicht allein. Dem Impressionismus und dem Pleinairismus erstanden gleichzeitig viele Kämpfer, welche dieser künstlerischen Bewegung zeitweilig auf der ganzen Linie den Sieg erfochten. Schulter an Schulter mit Manet focht der Mann mit dem ähnlich klingenden Namen, *Claude Monet* (geb. 1840 in Paris), der Licht- und Sonnenanbeter, der es fertig brachte, in einem Zyklus von 15 Bildern die unendlichen Veränderungen zu studieren, welche Tages- und Jahreszeiten auf das unscheinbare Motiv zweier nebeneinander aufgeschichteten Heuschober ausübten! — Weiter schlossen sich *Camille Pissarro* und *Alfred Sisley* an. Alle diese Landschafter beseelten die Natur nicht, wie es die Barbizoner getan hatten, sondern sie sahen dieselbe mit den scharf beobachtenden Augen des modernen Naturforschers an, der immer neue interessante Einzelheiten in ihr entdeckt. Nachdem so lange der historische Geist des 19. Jahrhunderts die bildende Kunst beeinflußt hatte, machte sich jetzt auch der naturwissenschaftliche in ihr geltend. Die Künstler vom Schlage des Monet und Pissarro arbeiten nicht mit der Phantasie und mit dem Herzen, sondern nur mit den Sinnen und mit dem Verstand. Sie suchen immer neue Luft-, Licht- und Farbenprobleme auf. Der dargestellte Gegenstand wird vollkommen gleichgültig. Man geht in die Krankenhäuser und in die Bildhauerwerkstätten, weil sich etwa hier wie dort Farbenstimmungen in Weiß dem dafür besonders empfänglichen Auge des Malers bieten. *Edouard Dantan* (1848—98) führt uns z. B. in ein Bildhaueratelier, das mit Abgüssen und allerlei Gerät angefüllt ist. Auf einem Tisch steht ein bildhübsch gewachsenes Frauenzimmer splitternackt da und läßt von zwei eifrig um sie beschäftigten Männern einen „Gipsabguß nach der Natur“ von sich nehmen. Besonders pikant wirkt die moderne Frisur sowie das Armband zu der sonst völlig Entblößten. *Auguste Renoir* (geb. 1841) weiß der feinen Gesellschaft und der Theaterwelt noch nie gesehene Bewegungsmotive abzugewinnen, Haltung und Gesten der Menschen mit einer erstaunlichen Wahrheit im Bilde festzuhalten, wobei er sich gelegentlich, wie „In der Loge“, einer sonderbar fleckigen und zugleich breitflächigen Technik bedient. In der flächigen, aber nicht in der fleckigen Technik, sowie in der Darstellung der Gesellschaft berührt sich mit Renoir *Eva Gonzalès* (1852—83). Der merkwürdigste und bedeutendste Künstler der ganzen Manet-Gruppe ist *Hilaire-Germain-Edgar Degas* (geb. 1834 in Paris),[1]) weniger ein Licht- und Luftmaler, als ein Beobachter und ein Kompositionsgenie allerersten Ranges, allerdings ein Kompositionsgenie von vollendeter Originalität. Degas malt alles, was sonst noch niemand gemalt hatte, oder wenigstens alles anders, als man es sonst gemalt hatte. Bei ihm muß man oft an das Courbetsche Wort vom „embêter le citoyen“ denken. Degas ist ein Künstler für Künstler. Ein Maler für Feinschmecker des Kunstgenusses, die etwas Hautgoût lieben. Er durchforscht die Frauen aller Klassen auf bisher ungeschaute künstlerische Bewegungsreize. Er stellt Büglerinnen dar, die am Plättbrett gähnend die Arbeit

[1]) *Max Liebermann,* Degas. Berlin 1899.

verrichten, oder ein kleines Mädchen, das sich von einem Meister der in Paris so beliebten Pédicure die Nägel an den Füßen schneiden läßt. Besonders aber liebt er das Ballett und die Balletteusen (vgl. Fig. 226) und steigt gelegentlich auch zur Prostituierten hinab. Dabei gibt er aber immer nur, was ihn künstlerisch interessiert und läßt alles andere weg. Seine Bilder schneiden daher so ganz anders ab, als man dies sonst gewohnt ist. Er befolgt das Prinzip der zerstreuten Komposition der Japaner und wählt den Standpunkt gern von unten nach oben oder umgekehrt. Einmal geht er so weit, nur den unteren Teil der Bühne und den oberen des Orchesters zu geben, unten die Oberkörper der Musikanten und die Musikinstrumente, oben die tanzenden Beine! —



Fig. 226 Die Ballettprobe von Degas

Das Fortleben der Manetschen Prinzipien im Sinne eines schlichten Naturalismus wird gegenwärtig mit am kräftigsten durch *Alfred Roll* repräsentiert, der 1847 in Paris das Licht der Welt erblickt hat. Es ist merkwürdig, wie viele von den bedeutendsten französischen Malern geborene Pariser sind! — Roll ist durch seine Manda Lamétrie, fermière berühmt geworden, ein Bild, das im Luxembourg hängt und ein junges Bauernmädel darstellt, welches, vom vollsten Sonnenschein getroffen, einen Eimer voll Milch über den grünen Rasen gerad auf uns zu trägt, während hinter ihr die Kuh steht, welche sie soeben gemolken hat. Ein andermal, scheint es fast, hat Roll poetisch sein wollen und ein nacktes Mädchen gemalt, das sich an einen Stier anschmiegt, aber in Wirklichkeit kam es ihm doch nur auf den Farbengegensatz, die stoffliche Charakteristik und namentlich auf das goldene Licht an, das an Weib und Tier herniederrieselt. Sonst hat er einen Streik dargestellt und für Versailles einige Zeremonienbilder gemalt, die in ihrer glücklichen Momentanität und ausgesprochenen Modernität einen eigentümlichen Kontrast zu den steifen Repräsentationsgemälden Horace Vernets und der Seinen bilden. Neben dem Arbeitermaler Roll der grobkörnige Bauernmaler *Léon Lhermitte.* Gleichfalls Bauernmaler, aber eine wesentlich andere, feine, zartbesaitete Natur war *Jules Bastien-Lepage,* der im Jahre 1848 zu Damvillers in Lothringen geboren wurde und auch hier im kleinen Dorffriedhof unter einem alten Apfelbaum, unter dem auch sein Vater und sein Großvater liegen, seine letzte Ruhestätte fand, als er — erst 36 Jahre alt — in Paris an der Schwindsucht gestorben war. Seine letzte Liebe, eine reiche junge Russin, seine talentvolle Schülerin, *Marie Baskirtscheff,* war einen Monat früher demselben Leiden erlegen. — Bastien-Lepage beherrschte die moderne Technik und malte außer sprechenden Porträts und stimmungsvollen Landschaften echt moderne Armeleut- und Bauernbilder.

Aber er begnügte sich nicht stets mit der Darstellung gemeiner Wirklichkeit, sondern wagte es hie und da, ein klein wenig Phantasie und ein klein wenig Poesie seinem großzügigen und auf haarscharfer Beobachtung beruhenden Naturalismus beizumischen. So in Jeanne d'Arc, dem Bilde eines Bauernmädchens in abgerissenen Kleidern, die in ihrem Obstgarten träumt und hinter dem wie eine lichtumflossene Zaubergestalt das Zukunftsbild der eisengepanzerten Jungfrau von Orleans auftaucht. Welch merkwürdige Mischung von Rustizität und Zartheit in dem amour au village, jener Darstellung von zwei jungen Landleuten, die sich an der Grenze ihrer Besitztümer verschämt und stammelnd ihre junge Liebe gestehen (Fig. 227). — Wie grob wirken die kurzen, festgedrehten Zöpfe der jungen Bäuerin! — Und doch sieht man es den hohen breiten Schultern und dem kraftvollen Rücken an, daß in dieser Bäuerin ein begehrenswertes Weib steckt, und ebenso ist er trotz seiner ostentativ zur Schau getragenen Holzschuh' ein bildhübscher junger Bursch. Der sinnlich-seelische Vorgang zwischen den Beiden aber ist in unsagbar zarter Weise erzählt. Dazu die liebevoll angeschaute Dorflandschaft mit dem freundlichen Hüttchen, das sich „hinter allem diesem" befindet. Über dem Hüttchen wird noch ein Stück Himmel sichtbar, um das in starker Untersicht gegebene Bild hell und licht nach oben ausklingen zu lassen. Stimmungsverwandt mit Bastien-Lepage ist *Pascal-Adolphe Dagnan-Bouveret* (geb. Paris 1852), der andere seelenvolle Bauernmaler, zugleich Heiligenmaler, der aber im Gefühl wie in der Technik bereits einen Stich ins Süßliche erkennen läßt. Wenigstens dem Namen nach erwähnt seien *Gervex,* der Schöpfer des Dr. Péan in der Salpetrière, die Strandmaler *Butin* und *Duez,* sowie die äußerst delikaten Künstler *Victor Binet* und *René Billotte. Albert Aublet* entzückt durch wunderbare weibliche Akte, die allerdings so hell und duftig gemalt sind, daß sie schon ans Süßliche und Geleckte streifen.



Fig. 227 Die Liebe auf dem Lande von Jules Bastien-Lepage
(Nach Photographie Braun & Co.)

Eine besondere Stellung nehmen die Vertreter des *Luminismus,* die Luministen ein, welche, wie der Name andeutet, Menschen und Dinge nur malen, um an ihnen die Wirkungen des Lichtes zu studieren und zu demonstrieren. *Paul Albert Besnard* (geb. zu Paris 1849), der Bedeutendste unter den Luministen, exzelliert in duftiger Darstellung unendlich weich und locker gemalter nackter und bekleideter Frauengestalten, die von Sonnen-, Mond- oder Gaslicht überrieselt werden. Von geradezu wissenschaftlichem Forschereifer erfüllt, schwelgt er in der Verbindung künstlicher und natürlicher Beleuch-

tung. Berühmt sind seine spanischen Tänzerinnen, sowie das Bildnis der bei Rampenlicht gemalten „grande diseuse“ Mme. Réjane. In der École de Pharmacie und in der Mairie des ersten Pariser Arrondissements bewährte sich Besnard auch als Wandmaler. Als Licht- und zugleich als Orientmaler sei auch *Étienne Dinet* erwähnt.

Eine besondere technische Ausdrucksform des Impressionismus und Pleinairismus ist der *Pointillismus.* Seine Vertreter arbeiten mit aneinander gereihten bunten Punkten, die erst aus der Entfernung betrachtet den farbigen Eindruck der Dinge ergeben. Der ausgezeichnetste Pointillist ist *Francisque Jean Raffaëlli* (geb. zu Paris 1845), dessen kleine Bildchen auch in gegenständlich-kulturgeschichtlicher Beziehung als Schilderungen des Lebens in und um Paris, namentlich des Lebens der unteren Schichten von Wert sind. In koloristischer Hinsicht ist dieser Künstler von ursprünglicher Farbigkeit immer mehr und mehr zu einer Weiß- in Weißmalerei übergegangen. Raffaëlli ragt auch als bedeutender Zeichner hervor. Der Pointillismus charakterisiert ferner den sogenannten Neo-Impressionismus, welcher es sich zur Aufgabe gestellt hat, den alten Impressionismus der Manet und Monet womöglich noch zu übertrumpfen. Als Führer dieser Bewegung gilt *Paul Signac.*

An der Spitze der *„Nuagisten“*, der Nebelmaler, steht *Eugène Carrière*[1]) (geb. 1849 in Gournay sur Marne. Seine et Oise), dessen in fahlen aschgrauen Tönen gehaltene Bilder wirken, wie wenn ein leichter Nebel davor wehte. Diese technische Behandlung entspricht vollkommen dem seelischen Gehalt. Denn das ist es vor allem, was die Bilder dieses aus der Provinz hervorgegangenen Künstlers von denen seiner zumeist aus Paris gebürtigen Genossen unterscheidet und vor ihnen ausgezeichnet: sie haben eine Seele, eine tieftraurige, müde, aber unsagbar feine und zarte Seele. Die anderen Pariser Maler studieren und experimentieren, Carrière fühlt und empfindet. Der Deutsche, der das Luxembourg zum erstenmal durchwandelt, bleibt vor Carrières Bildern sofort wie gebannt stehen. Mit Vorliebe behandelt dieser Künstler das innige Verhältnis, das die Glieder einer Familie miteinander verbindet. Aber in alles Glück des gegenwärtigen Besitzes, in alles Glück des sich Aneinanderfreuens ragt immer die Furcht vor dem unausbleiblichen, unausweichbaren Abschied herein. Der zarten melancholischen Grundauffassung bleibt Carrière auch als Bildnismaler, als Porträtist großer und feiner Geister wie Edmond de Goncourts, treu und erreicht sein Höchstes, wenn er, wie in dem Doppelporträt Alphonse Daudets und seiner Tochter, Bildnis und Familienbild in Eins vereinigt.

Der andere große seelenvolle französische Maler der Gegenwart, gleichfalls aus der Provinz hervorgegangen, ist *Jean Charles Cazin* (geb. 1841 in Samer, Dep. Pas-de-Calais)[2]). Seinen Gemälden, gleichviel ob Landschaften oder Figurenbildern, sieht und fühlt man es an, daß sie aus einem tiefen empfindungsvollen Künstlerherzen heraus geboren sind (vgl. Fig. 228). Welch ein grundehrlicher Schmerz in dieser Hagar, die mit ihrem innig geliebten Sohne Ismael von dem zugleich schwach- und weichherzigen Abraham in die Wüste verbannt ist! — Und diese Wüste ist wirklich eine Wüste in des Wortes verwegenster Bedeutung! — Landschaft und Figuren klingen bei Cazin zu einer ernsten Harmonie zusammen. Neben Monsieur Cazin ist seine gleichgestimmte Lebensgefährtin und Kunstgenossin *Mme. M. Cazin* zu nennen.

Ebensowenig wie Cazin begnügte sich *Pierre Puvis de Chavannes*[3]) (geb.

[1]) Séailles, Eugène Carrière. L'homme et l'artiste. Paris 1901. — G. Geffroy, L'œuvre d'Eugène Carrière. Paris 1902.

[2]) Bénédite, Cazin. Paris 1902.

[3]) M. Vachon, Puvis de Chavannes. Paris 1896. — L. Bénédite, Les dessins de Puvis de Chavannes au musée du Luxembourg. Paris 1900. — Golberg, Puvis de Chavannes. Paris 1901.

1826 in Lyon, † 1898) mit schlichter Wiedergabe der Wirklichkeit. Im Gegenteil! — Sein Schaffen bedeutet den stärksten Gegensatz zu dem sonst zumeist in Frankreich herrschenden Naturalismus. Er suchte nicht wie die anderen ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen, unter der Einwirkung bestimmter Lichtwirkungen wiederzugeben, sondern er schwelgte in Träumen und Poesien, entnahm seine Stoffe der antiken Mythologie wie dem christlichen Mittelalter, schlug aber dabei keinen trocken belehrenden, sondern einen musikalisch lyrischen Ton an (Fig. 229). Im letzten Grunde aber dienten die dargestellten Gegenstände, wie den Impressionisten zur Demonstration von Lichtwirkungen, so ihm zum Anlaß für Farben- und Formenwirkungen rein dekorativer Art. Die Impressionisten, Luministen, Pleinairisten streben nichts als die Wiedergabe der Natur an, wobei sie allerdings gewisse Züge derselben besonders stark hervortreten lassen. Männer wie Cazin und Carrière beseelen die Natur. Puvis de Chavannes verwandte deren Formen und Farben in rein dekorativem Sinne. Daher eignete er sich wie kein anderer zum Wandmaler. Und ein gütiges Schicksal gab ihm Gelegenheit, sein schönes Talent reich und voll zu entfalten. In Paris, Amiens, Rouen, Poitiers, Marseille und Lyon durfte er ganze Säle ausschmücken. Dabei verfuhr er in symbolistischer Weise. Galt es den Krieg zu verkörpern, so quälte er sich nicht mit einer frauenzimmerlich gebildeten Allegorie ab, sondern er führte ins Schlachtgetümmel hinein; galt es den Frieden zu preisen, so malte er singende und tanzende oder lagernde und ruhende, aber immer schwärmende Jungfrauen und Jünglinge. Ein schwärmerischer, rosenduftiger und dennoch asketischer, sanft melancholischer Grundzug durchzieht sein Schaffen. Die Frühjahrsstimmung des italienischen Quattrocento kehrt in seinen Werken wieder, von einem leichten herbstlichen Welkehauch durchsetzt. Er hat viel von den deutschen Romantikern, namentlich den Nazarenern, manches von Marées, etwas von Böcklin. Aber seine menschlichen Wesen sind nur Schemen, sie hegen keine wahrhaft tiefe menschliche Empfindung, sie werden von keiner wilden Leidenschaft verzehrt, sie besitzen keine kräftige leibliche Gegenwart. Und wie die Menschen, so die Bäume, so die Landschaften. Alles zart, durchsichtig, schemenhaft, wie ein Traum. Und dennoch klar, bestimmt und scharf umrissen. Die Farbe hell, dünn, ein wenig schwindsüchtig: Harmonien in Blau und Rosa. Vor allem aber die Linie



Fig. 228 Hagar und Ismael von Cazin im Luxembourg zu Paris (Zu Seite 297)

entschieden, geradlinig, in die Höhe strebend. In eine Epoche der lockeren Farben, der verschwimmenden Konturen, der „Stimmungsmalerei" ragt Puvis de Chavannes als dezidierter Linienkünstler herein. Er kultiviert eine Art gotischen Perpendikulärstils, vermag mit großzügigen Überschneidungen, ja mit ausgesprochen rechten Winkeln eigenartige Wirkungen zu erzielen. Wenn Puvis auch schon 1826, also in demselben Jahre wie der deutsche Maler Piloty geboren wurde und zur Zeit



Fig. 229 Aus dem Leben der hl. Genoveva von Puvis de Chavannes im Pantheon zu Paris

bereits tot ist, so übt er trotzdem immer noch eine große Anziehungskraft und einen bedeutenden Einfluß aus, weil dieser dekorative Maler, dieser Linienkünstler, dieser Symbolist vielen starken Strömungen der Gegenwart entspricht, ja mehr als dies, weil er zu den führenden Geistern gehört, welche diese Strömungen verursacht haben.

Neben Puvis de Chavannes und in einem Atem mit diesem pflegt *Gustave Moreau* (1826—1898)[1]) genannt zu werden. Dieser war auch von Geburt Pariser.

[1]) *P. Flat*, Le Musée Gustave Moreau. Etude sur G. Moreau, ses œuvres, son influence. Paris 1898. — *Renan*, Gustave Moreau (1826—1898). Paris 1900.

Er hat mitten in Paris, aber in einer stillen Straße gelebt, gearbeitet, gemalt, in Farben geträumt und gedichtet. Sein Haus wurde nach seinem Tode zu einem Moreau-Museum ausgestaltet. Es ist ganz erfüllt von seinen Originalschöpfungen und seinen Studien nach vergangenen Schönheitswelten. Moreau hat sich nämlich nicht nur für die Antike, sondern auch für die altorientalische Kultur begeistert und ihr nachgeschaffen, nicht in dem Sinne, daß er irgend eine Epoche im ganzen zu neuem Leben wieder zu erwecken versucht hätte, sondern indem er wie ein Schmetterling von Blume zu Blume flatterte, bald hier bald dort die zartesten und zugleich die raffiniertesten Formen-, Farben- und Stimmungsreize auf sich wirken ließ, in seinen Studienblättern festhielt und dann in seinen eigenen Werken wieder verarbeitete. Diese kennzeichnet ein schillerndes, glitzerndes Farbengefunkel. Hell leuchtende Körper junger Weiber oder schlanker Epheben, oft in sehnsüchtig schmachtender Bewegung gegeben, pflegen die Hauptlichtmasse, den kompositionellen und koloristischen Ausschlag seiner Gemälde zu bilden. Der Künstler wird von Richard Muther, welcher ihm in seinen Werken glänzend geschriebene Kapitel gewidmet hat, sehr hoch gestellt; zugleich hört Muther einen eminent künstlerisch gespielten Grundton schwüler Perversität aus seinen Bildern heraus. Wir vermögen weder dies nachzuempfinden, noch den Künstler so sehr hoch zu stellen. Von seiner halbnackten Salome im Luxembourg, der während des Schleiertanzes vor ihrem Stiefvater Herodes plötzlich das strahlenumwobene Haupt Johannes des Täufers erscheint, haben wir weniger einen bedeutenden, als einen peinlichen Eindruck davongetragen. Nach unserer Ansicht könnte Moreau in den kunstgeschichtlichen Handbüchern ebensogut neben Rochegrosse wie neben Puvis de Chavannes seinen Platz finden.

An Moreau schloß sich eng sein früh verstorbener Schüler *Ary Renan* an. Unter den zahlreichen Nachahmern und Nachfolgern des Puvis de Chavannes werden *Humbert* und *Henri Martin* gerühmt. Auch die Symbolisten-Vereinigung der Rosenkreuzer mag im Anschluß an diese Neoidealisten erwähnt sein. — Die allgemeine Signatur der französischen Malerei der Gegenwart aber bildet das Bestreben, der Natur immer neue Seiten, immer neue Schönheiten abzuschauen und diese mittelst der für die Franzosen besonders charakteristischen und seit den Zeiten des großen David gepflegten gründlichen Technik im Bilde festzuhalten.

Viele der soeben namentlich aufgeführten berühmten französischen Maler und ebensoviele unter ihren hier übergangenen weniger berühmten Kollegen haben außer dem Pinsel und mit gleicher Virtuosität wie diesen den Zeichenstift, den Kupferstichel, die Radiernadel geführt, für Steindruck und Holzschnitt gearbeitet. Daneben ragen andere Künstler hervor, die sich ausschließlich oder hauptsächlich in den zeichnenden Künsten hervorgetan haben[1]). Die zeichnenden Künste eignen sich ganz vorzüglich zur momentanen Erfassung zuckenden modernen Lebens und zur Karikatur. Als Künstlerradierer ragt *Auguste Lepère* durch seine Momentbilder aus dem Pariser Leben hervor. *Helleu* vermag in seinen Diamantstiftblättern mit wenigen Strichen die wunderbare Eleganz der modernen Dame vor unser entzücktes Auge zu zaubern, wobei er sich ebenso sehr durch geschicktes Erhaschen der augenblicklichen Bewegung wie durch gute stoffliche Charakteristik, namentlich des unsagbar locker und duftig wiedergegebenen Haares auszeichnet. Unter den Künstlerlithographen steht *Steinlen* obenan, der in seinen Illustrationen zu den

[1]) *Marthold*, Histoire de la lithographie. Paris. — *G. Fritz*, Handbuch der Lithographie und des Steindruckes. I. Bd.: Handbuch der Lithographie. Halle 1902. — *R. Graul*, Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit 2 Anhängen: Die Schabkunst im 19. Jahrh. und die modernen Techniken graph. Vervielfältigung. Wien, Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst. — Modern Etching and Engraving, European and American. Special-No. des Studio. 1903.

Chansons de la rue von Bruant den Abschaum der Menschheit in künstlerisch vollendeter Form dargestellt hat. Um ihn schart sich eine ganze Gruppe von Montmartre-Künstlern, wie *Toulouse-Lautrec, Forain, Jean Véber, Willette*[1]). Es ist nicht in Worten anszudrücken, welch grassem Naturalismus manche von diesen Künstlern häufig huldigen, wenn sie sich zum Beispiel die widerlichen Orgien des Moulin rouge zum Objekt ihres Stiftes erwählen, tierisch verzerrte Menschenangesichter, schamlos aufgehobene Frauenröcke und im wüsten Cancantanz in die Höhe geschlenkerte Weiberbeine darstellen! — Es ist aber auch gar nicht auszusagen, mit welch leidenschaftlicher Wahrheitsliebe, mit welcher Verve, mit welchem Temperament und mit welch malerisch-koloristischem Feingefühl diese Künstlerlithographen dabei vorgehen! — *Jules Chéret* (geb. in Paris 1836) ist der König des Plakats, des in den Bereich der Kunst erhobenen Plakats. Das Plakat hat die Aufgabe, die Augen der Vorübergehenden im vollsten Gedränge und Gewoge modernen Großstadtlebens auf sich zu ziehen. Dazu gehören einfache große klare Formen und und bunte, grelle Farben. Das hat man schließlich immer gewußt, aber erst den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts blieb es vorbehalten, auf dieser Grundlage einen völlig neuen Kunststil, einen eigentlichen „Plakatstil“ zu schaffen, der nun seinerseits mit seinen bis aufs äußerste vereinfachten Formen, seinen großen grellen Farbenflächen und seinen ungebrochenen Tönen auf die übrige Malerei bedeutenden Einfluß ausüben sollte. Die Engländer haben manch schönes, liebenswürdiges Plakat hervorgebracht, aber die Palme gebührt auf diesem Gebiete dennoch den Franzosen, die mit ihrem Chic, ihrer Eleganz, ihrer romanischen Farbenfreude und ihrem spezifisch französischen Temperament die geborenen Plakatkünstler genannt zu werden verdienen.

Die übrigen Länder ausser England und Deutschland

Die naturalistische Kunstauffassung und die impressionistische Ausdrucksweise eroberten sich von Paris aus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ganze Welt. Unter den ausgesprochen modernen Italienern ragt der in Paris gebildete und in Paris ansässige elegante Darsteller der eleganten Welt *Giovanni Boldini* (geb. 1844 in Ferrara) hervor, von dem ein Bildnis Menzels in der Berliner Nationalgalerie hängt, ferner der Maler des Volkslebens *Michetti,* der Landschafter *Pietro Fragiacomo* und der Landschafter *Guglielmo Ciardi.* Der einzige wahrhaft große moderne italienische Maler aber war *Giovanni Segantini* (1858 bis 1899).[2]) In Arco geboren, ein Sohn der Berge, sollte er zum größten Darsteller des Hochgebirges im 19. Jahrhundert werden. Nach einer traurigen Kindheit, nach einer schweren Jugend, von der er ein Jahr als Ackerknecht und Schweinehirt zubrachte, nach dem Besuch endlich der Mailänder Kunstschule siedelte er sich tausend Meter über dem Meeresspiegel, in einem weltentrückten Dorfe der Alpen, in Val d'Albola in der Schweiz an. Es muß ein eigenartiger Mensch gewesen sein, der da oben in stiller Abgeschlossenheit sich, seiner Familie und vor allem seiner Kunst gelebt hat! Sein Selbstporträt zeigt einen interessanten Künstlerkopf mit feurigen Augen, gefurchter Stirn und einem ernst gesammelten Ausdruck des von frei wachsenden Locken und langem dunklen Bart umrahmten Gesichts, in dem die klassische Nase und die geraden Augen-

---

[1]) Die Maler von Montmartre (Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre) von Erich Klossowski, Bd. XV der „Kunst“, herausgeg. von Muther. — L. Morin, Quelques artistes de ce temps: Jules Chéret; Daniel Vierge; Auguste Lepère; Louis Legrand; Henri Rivière; Joseph Chéret. Paris 1898.

[2]) Fr. Haack, Kunst für Alle. 1896. 11. Jahrg., S. 369. — Fred, Giovanni Segantini. Wien 1901.

brauen sehr vornehme Linien bilden. Im Hintergrund des Bildes erheben sich charakteristischerweise die geliebten Berge. Ganz aus sich heraus, ohne die anfeuernde und zugleich verwirrende Wirkung vorhandener Kunstwerke hat Segantini den Malerberuf eingeschlagen. Und in Val d'Albola hat er wieder für sich und seine Kunst gelebt, ohne durch den Lärm der Großstadt zerstreut und ohne durch Worte und Werke anderer Maler von seiner Bahn abgelenkt worden zu sein. Daher steckt in seinen Werken ein gut Stück Naturpoesie; sie muten uns an wie die epischen Gesänge, welche die Völker in ihrem Kindesalter dichten. Und mit dieser Ursprünglichkeit der geistigen Auffassung verbindet sich bei Segantini das ganze Raffinement seiner eminent modernen Technik, zu der er in Mailand einen guten Grund gelegt und die er dann originell weiter gebildet hat. Er malte seine Bilder dick und pastos herunter, schliff sie darauf ab und ging mit feinen dünnen Pinselstrichen darüber, wobei er die verschiedensten Farbentöne unvermittelt nebeneinander setzte. Daraus ergibt sich das eigentümliche Flimmern der Luft und überhaupt die mosaikartige Wirkung seiner Gemälde. Die so erzielten Wirkungen sind ungeheuer. Wer bliebe nicht bewundernd vor dem großen Bilde Pflügen (in der Neueren Pinakothek) mit den eminent plastisch modellierten Pferden stehen?! — Eine so lebensvolle Darstellung von Tier und Mensch und Berg und Luft, eine solche Vertiefung des Raumes ist eine technische Leistung allerersten Ranges. Die Abbildung (Fig. 230) vermag davon nur einen schwachen

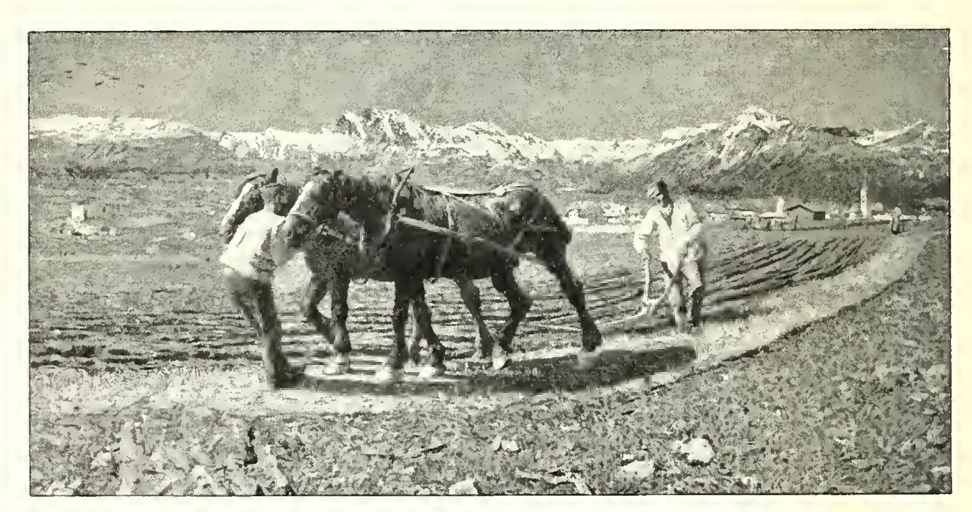


Fig. 230 Pflügen von Giovanni Segantini in der Neueren Pinakothek zu München
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

Begriff zu geben, wie die Werke Segantinis überhaupt nur im farbigen Original ihre volle überwältigende Wirkung ausüben. Eine solche Wirkung läßt sich mit virtuoser Technik allein nicht erreichen. Das Geheimnis von Segantinis Kunst liegt tiefer. Er hat in täglichem, stündlichem Verkehr mit der Gebirgswelt und ihren einfachen Bewohnern erlebt, was er darstellte. Das befähigte ihn zu dieser objektiven Darstellungsweise sine ira et studio, ohne zu karikieren und ohne zu idealisieren. Das unterscheidet ihn auch von Defregger. Beider Wiegen standen nicht weit voneinander. Beide sind aus Hirten zu Künstlern geworden. Aber Defregger lebt heute in der Stadt und sieht seine Tiroler Modelle mit sehnsuchtsvollem Auge und Herzen an. Defregger ist zugleich Maler und Dichter, der ein gut Teil Novellistik in seine Bilder hineinwebt, während Segantinis Pinsel der

schlichten, rein künstlerischen, von allen Nebengedanken freien Wiedergabe der Gebirgsnatur und ihrer Bewohner geweiht war. Defreggers Schöpfungen sind von echt deutscher Gemütstiefe erfüllt, wie diejenigen unserer großen altdeutschen Meister, Segantini dagegen war ein Künstler vom Schlage Millets, ein durch und durch moderner Mensch, das Wort „modern" im denkbar besten und tiefsten Sinne genommen. Bisweilen blieb er bei der rein naturalistischen Wiedergabe der Natur nicht stehen, sondern begab sich auf das Gebiet der religiösen Malerei, wie in dem herrlichen Bilde „Der göttliche Knabe", oder auf das Gebiet der Symbolik, einer Symbolik, die sich ihm ungezwungen und ungesucht aus seiner reinen und großen Natur- und Menschenanschauung heraus ergab. Welch tiefer Geist in diesem Manne lebte, beweisen auch seine Aussprüche über Kunst und Leben. Segantini gehörte zu denjenigen Künstlern, welche das tiefe, innere Bedürfnis fühlen, ihre künstlerische Überzeugung nicht nur in Werken, sondern auch in Worten auszusprechen, und er hat die Feder des Schriftstellers ebenso sicher und gewandt geführt wie den Pinsel des Malers[1]). In begeisterten Worten preist er Michelangelo, dessen Werke noch lebendig zum menschlichen Herzen sprechen werden, wenn diejenigen von tausend anderen Bildhauern längst vergessen sind. — Segantini hegt die erhabensten und edelsten Anschauungen von seinem Beruf. Er schätzt am Kunstwerk nicht nur die äußere Mache, sondern vor allem den intellektuellen und persönlichen Inhalt. Den Medaillenjägern und Geldmachern, die den gemeinen Instinkten des geistigen Pöbels schmeicheln und dessen niedriges Empfindungs-Niveau dadurch noch mehr herabdrücken, stellt er den wahren Künstler gegenüber. Dieser hegt eine tiefe, eine unendliche und vor allem eine aufrichtige Liebe für die Kunst und für die Natur, für das Leben, für den Menschen, für die Tiere, für das Wasser, für den Himmel, für die Ebene, für die Hügel, für die Berge, für die Felsen, für jede Blume und für jeden Grashalm. Auf sein künstlerisches Ideal konzentriert er jede Empfindung und jeden Gedanken. Die Kunst muß auf empfängliche Menschen Eindruck machen. Läßt sie den Beschauer kalt, so hat sie keine Daseinsberechtigung. Ein Kunstwerk ist um so fähiger, Empfindungen in den Seelen anderer zu erwecken, je tiefer und je reiner es selbst von seinem Schöpfer empfunden ward. Eines jeden Kunstwerks erster Ursprung ist in dem Geiste des Künstlers zu suchen, und es kommt für ihn alles darauf an, den gewaltigen Eindruck, so wie er ihn im Augenblick der Begeisterung empfangen hat, in lebendige Form umzusetzen. Dazu bedarf es der höchsten Anspannung aller Kräfte. Der Pinsel, der über die Leinwand eilt, muß dem Willen des Malers gehorchen. Dann entsteht das vollkommene Kunstwerk, das von innerem persönlichen Leben durchdrungen ist: das ist Inkarnation des Geistes in der Materie, das ist Schöpfung. — Wer ein solches Werk mit empfänglichem Auge betrachtet, dem wird die fieberhafte Leidenschaft, die den Künstler während des Schaffens beseelte, in die eigene Seele übergehen. Der Schöpfer eines solchen echten Kunstwerks wird demnach nicht nur seinen eigenen Geist, sondern auch diejenigen anderer vervollkommnen.

Auch in Spanien fand die moderne Technik und der moderne Naturalismus Eingang, wodurch aber die spezifisch spanische Auffassung, der spezifisch spanische Charakter der Malerei, wie er oben (S. 180) analysiert wurde, wenig verändert worden ist. Einen Künster von so universaler Bedeutung wie Giovanni Segantini hat Spanien nicht hervorgebracht. Als hervorragender moderner Maler

---

[1]) Vgl. den Aufsatz des Künstlers „Intorno al nocciolo della questione" in der „Idea liberale, Milano, 29 Dicembre 1895" und die dem „Catalogo di 90 opere del Pittore Segantini. Milano 1894" beigedruckten Briefe. Aus den ausführlichen Darlegungen ist oben nur die Quintessenz gegeben.

sei der an Velasquez und Goya gebildete, große breite Farbenflächen gegeneinander stellende *Ignacio Zuloaga* genannt.

In Belgien, der Heimat modernen Geistes und intensivster Industriearbeit, schilderte *Léon Frédéric* Die Lebensalter des Arbeiters in einem berühmten Triptychon von vortrefflicher Technik, von packender Naturbeobachtung, von ergreifender Wirkung (Paris, Luxembourg. Abb. „Museum"): Nur wie unter einem harten Druck vermögen sich in diesen Schichten die natürliche Fröhlichkeit des Kindes, die elementar hervorbrechende Liebesleidenschaft der Jugend, die selbstbewußte Kraft des Mannes und die sorgende Liebe der Mutter zu äußern. Das bittere, freudenarme, hoffnungslose Geschick des modernen Fabrikarbeiters ist in dem Triptychon nicht nur durch den ängstlichen Gesichtsausdruck der Kinder, die bekümmerten, sorgenvollen Mienen der Frauen, die resigniert trotzigen Züge der Männer, sondern auch durch die zugleich überfüllte und zerrissene Komposition mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Wie aber das Land Belgien ein Doppelantlitz besitzt, wie neben übervölkerten rauchigen Industriebezirken sich immer noch weit ausgedehnte Weiden erstrecken, so steht neben dem ernsten, düsteren belgischen Arbeiterbild das heitere, schönheitserfüllte belgische Landschaftsgemälde. Auf diesem Gebiete hat sich neben manch anderem hervorragenden Manne ganz besonders *Franz Courtens* (geb. 1853) ausgezeichnet. Das belgische Kunstleben der Gegenwart ist mannigfaltig und weit verzweigt. Neben den Naturalisten die Symbolisten, neben den rein künstlerischen die auch durch gegenständliche Reize wirkenden, neben den unbedingt modernen die archaïsierenden Künstler. *Jef Leempoels* knüpft an die Traditionen der älteren vlämischen Maler des 19. Jahrhunderts, der Gallait und Bièfve an und geht wie diese auf die klassische vlämische Malerei der vergangenen Jahrhunderte zurück. Sein künstlerisches Ideal scheint Quentin Massys zu sein. Wie dieser altvlämische Meister des 16. Jahrhunderts, so liebt auch Leempoels einen süßlich rosigen Teint, so detailliert auch Leempoels bis ins Allereinzelnste: er schenkt uns keine Ader, keine Hautfalte, keine Runzel an seinen Greisen und Greisinnen, erreicht damit aber durchaus nicht den Eindruck zwingender Lebenswahrheit, vielmehr den einer überaus peinlichen Starrheit. Vollends unerträglich wird Leempoels trotz seiner eminenten und überaus gewissenhaften Technik, wenn er sich allzu tief in symbolische Gedankengänge verirrt. Etwas Symbolik pflegt seinen Gemälden stets beigemischt zu sein. Eitel Symbolik, eine wohl nur wenigen, mit dem Künstler verwandten und gleich ihm raffinierten Geistern verständliche Symbolik charakterisiert die Kunst *Fernand Khnopffs*, der durch helle, süße, ein wenig kühle Farben, durch Harmonien in Blau und Rosa, mehr noch durch den Reiz der Linie, durch edle, häufig gerade und im rechten Winkel gebrochene Linien, durch hohes schmales Format, durch seltsames Abschneiden und Komponieren Eindruck zu machen sucht. *Félicien Rops* (1845—1898)[1], der in Namur geborene, aber nach Paris übergesiedelte und zum Pariser gewordene belgische Maler, Zeichner, Radierer und Lithographiekünstler, war im letzten Grunde seines Wesens ein genialer Pornograph. Sein Gedankenreichtum, sein Formengedächtnis, seine Erfindungsgabe waren schier unerschöpflich! Aber er pflegte das Weib, dem seine gesamte Kunst galt, nicht in reiner, strahlender Nacktheit wiederzugeben, sondern er ließ seinen sonst entkleideten Mädchen etwa die seidenen Strümpfe und die eleganten Stiefelchen mit den hohen Absätzen an, um durch den Gegensatz und durch den Eindruck des Ausgezogenen die Nacktheit um so verführerischer wirken zu lassen. Außerdem wählte er mit Vorliebe die gewagtesten Stellungen und schreckte nicht einmal vor dem Äußersten und zugleich Raffiniertesten zurück. Die Kehrseite moderner

[1]) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XIII, 1902, S. 146. Weitere Literatur bei Muther.

Großstadtkultur findet in ihm den in seiner Art glänzendsten Interpreten: Die Frau ist Rops schlechthin ein die Männer aussaugender Vampyr. Bisweilen aber, wenn auch nur selten, hat seine pornographisch ausschweifende Phantasie einen mächtigen Aufschwung genommen, wie etwa in der Versuchung des hl. Antonius (Fig. 231). Der Heilige, ein verwitterter Mann mit lang herabwallendem Barte, kniet vor dem Bilde des ans Holz geschlagenen Christus, betet und liest in einer



Fig. 231 Der heilige Antonius Radierung von Félicien Rops

alten Bilderbibel. Da schlägt er das Blatt auf, das von Josephs Enthaltsamkeit handelt „De continentia Josephi“: Potiphars Frau, eine üppige Weibergestalt, fast nackt, sucht Joseph zu haschen, der vor ihr davonstürzt. Und wie sich der Heilige in diese Darstellung vertieft und dann wieder zum Gekreuzigten emporblickt, siehe, da löst sich das holzgeschnitzte, aber gleichsam beseelte Bild Christi vom Kreuze und gleitet allmählich zur Seite herunter, die Rechte, vom Kreuzesnagel durchbohrt, schmerz- und vorwurfsvoll ausstreckend und an Stelle des von langem

Leiden bis zum Skelett abgemagerten Heilands erscheint der üppige blühende Leib des schönsten, süß gewährend lächelnden Weibes. Christi Schamtuch aber flattert hinter den entblößten Lenden des Weibes nach der anderen Seite herüber, und aus den Falten des Tuches lacht dem wilderregten und verzweifelnden Heiligen das Narrenantlitz einer gehörnten Teufelsfratze entgegen. Amoretten mit Totenköpfen flattern herbei, und über den Rand des Gebetpultes erhebt schnuppernd mit stumpfem, dumpfem Ausdruck seinen Kopf das auf die Gebetbücher des Heiligen heraufgestiegene, ihm von der Legende beigegebene Schwein! — Fürwahr, eine Phantasie von entfesselter Sinnlichkeit, von unnennbarem Grauen, ja von höllischer Blasphemie, aber doch unsagbar genial und geradezu glänzend komponiert. — —

Belgien grenzt an Holland. Beide Länder sind sozusagen Seeländer. Beide besitzen unendliche Weideflächen. Ihre politische, handels- und kunstgeschichtliche Vergangenheit weist manch gemeinsames Geschick auf. Wir sind gewohnt, beide Länder auf *einer* Karte zu suchen, beide gelegentlich mit dem einen zusammenfassenden Ausdruck „Die Niederlande“ zu bezeichnen, und unsere angelernte und angelesene Vorstellung von ihnen fließt gar leicht in Eins zusammen. Wenn wir aber dann nach den Niederlanden reisen, springt uns der starke Gegensatz zwischen den beiden Ländern sofort scharf in die Augen. In Belgien neben dem Alten das Neue, neben den blühenden Wiesen die rauchenden Fabrikschornsteine, neben den Ultramontanen die Sozialisten, neben verträumten alten malerischen Städtchen kräftig pulsierendes modernes Leben, ganz besonders in der französierenden Hauptstadt, in Brüssel, dem Klein-Paris. In dem rein germanischen protestantischen Holland dagegen glaubt man sich um einige Jahrhunderte zurückversetzt. Nirgends haben sich so wie hier Häuser, Städte und Lebensgewohnheiten erhalten. Von moderner Großstadthetze, von Bauspekulation und allgemeiner Nervosität ist in diesem glücklichen, Ackerbau und Handel treibenden, durch seine Lage am Meer und an der Rheinmündung von der Natur ungewöhnlich begünstigten Lande wenig zu spüren. Hier führt man noch ein behagliches Dasein, hier bewohnt jede Familie ihr eigenes, säuberlich hergerichtetes, mit einem Garten versehenes Häuslein, oder zum mindesten teilen sich nur ganz wenige Familien darein. Aber dem holländischen Leben fehlt es an Temperament, an Leidenschaft, an Geist. Dieser behagliche, ein wenig phlegmatische Charakter des Landes spiegelt sich nun auch in der modernen holländischen Kunst wider, welche ihr ausgeprägtes eigenes Gesicht besitzt, das sie von derjenigen anderer Länder scharf unterscheidet. Wie im übrigen Leben, so wird auch in der holländischen Kunst weniger gehastet, gehetzt, experimentiert als anderwärts. Es fehlen die großen Schlager, die Originalitätshaschereien, die Bizarrerien. Es fehlt aber auch an kräftigen Temperamenten. Dafür ist der normale Durchschnitt der holländischen Bilder ein sehr hoher. Wie jede einzelne holländische Stadt dem Zugereisten einen überraschenden, reizvollen malerischen Eindruck macht, so ist jedes einzelne holländische moderne Bild, für sich betrachtet, vortrefflich. Wie aber das Leben in Holland auf die Dauer einförmig, sogar etwas trübsinnig wirkt, so wirken auch die holländischen Säle auf den internationalen Ausstellungen bei aller Vortrefflichkeit im einzelnen insgesamt leicht etwas eintönig und ermüdend. Wie im sonstigen Leben, so besteht auch in der Kunst nirgends ein so inniger Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit wie im konservativen Holland. Namentlich in der Landschaft — und diese bildet die Hauptdomäne der holländischen Malerei — besteht bei den heutigen Künstlern dieselbe Grundauffassung wie einst zu Hobbemas Zeiten, nur hat man sich die technischen und Beobachtungs-Errungenschaften der modernen Franzosen mit weiser Auswahl und Beschränkung angeeignet. Man sieht die Dinge sozusagen noch luftiger und farbiger als im 17. Jahrhundert. Man gibt kleinere Ausschnitte aus der Natur, sucht diese weniger bis in

alle Einzelheiten zu durchdringen, als vielmehr in ihrer Gesamtstimmung festzuhalten. Man strebt nicht so sehr nach geschlossener Bildwirkung wie nach ehrlicher Naturwiedergabe. *Jacob Maris* (geb. 1837) und *Hendrik Willem Mesdag* (geb. 1831) mögen als Marinemaler genannt sein, *Mauve* und *de Haas* als Tiermaler, *Bisschop* und *Artz* als Figurenmaler, *Therese Schwartze* als bedeutende Porträtmalerin. Dem belgischen Symbolisten Khnopff entspricht in Holland der 1860 auf Java geborene *Jan Toorop*, der Meister der phantastischen Linienverschlingung. Aber der bedeutendste moderne holländische Maler, ja, die Verkörperung der modernen holländischen Malerei, das ist *Jozef Israels*, gegenwärtig bereits ein sehr alter Mann, der schon im Jahre 1824, also im Jahrzehnt Pilotys, das Licht der Welt erblickt hat. Wie aus der Schar der holländischen Spezialisten und Naturalisten des 17. Jahrhunderts der eine Alleskönner und Phantasiekünstler Rembrandt hervorragt, so unter den modernen holländischen Spezialisten der Alleskönner Jozeph Israels, mit dem Unterschiede jedoch, daß er kein Phantasiekünstler, daß er kein Rembrandt ist. Aber er hat etwas von Rembrandt, er hat sogar



Fig. 232 Allein auf der Welt von Jozef Israels Im Reichsmuseum zu Amsterdam

sehr viel von Rembrandt. Sowohl in der Technik als auch in der seelischen Auffassung. In der Technik die unsagbar lockere Malweise und das zauberhafte Helldunkel. Was die Auffassung anbelangt, so liegt die poesievolle, patriarchalische alttestamentliche Auffassung, in die sich Rembrandt erst im Judenviertel Amsterdams durch liebevolle Versenkung in das Wesen des fremden Stammes hineinversetzte, dem Israeliten Israels bereits im Blute. Er bleibt nicht immer wie die meisten anderen Holländer im schlichten Naturalismus stecken, sondern er nimmt einen oft rührenden gemütlichen Anteil an den dargestellten Menschen: an den Greisen, an den Witwen, die am Totenbett des Mannes weinen, an den Müttern, die sich um ihre Kinder sorgen oder sich ihrer erfreuen, ja sogar an den von harter Arbeit müde heimkehrenden Arbeitsmenschen. Und zum Ausdruck der Seelenbewegungen benutzt er wie Rembrandt das Helldunkel, das milde tröstende, verklärende Licht (Fig. 232).

Die dänische Kunst ähnelt in der Grundauffassung der holländischen. Auch sie ist herzlich, verträumt, technisch gediegen, innerlich urgermanisch, aber in französischer Schule gebildet. Unter den modernen Dänen ragen *Michael* und *Anna Ancher, Paulsen, Johansen* und ganz besonders *Peter Severin Kröyer* (geb. 1851) hervor. Johansen ist ein Künstler von zartester seelischer Empfindung, der die Landschaft, die Tiere, die Poesie des Innenraumes und die Gefühle der Menschenbrust gleich eindrucksvoll wiederzugeben vermag; Kröyer, ein kraftstrotzendes Talent, das sich an lebendiger Bewegung freut und sich besonders durch seine malerisch und psychologisch gleich bedeutenden Doelenstücke auszeichnet.

Unter den schwedischen Malern sind der Landschafter *Ludwig Munthe* (1843—1896) und *Hans Gude* (geb. 1825), der Maler der norwegischen Fjords, in Deutschland wohl bekannt. Im letzten Jahrzehnt hat *Bruno Liljefors* (geb. 1860) auf deutschen Ausstellungen Aufsehen erregt mit seinen farbenprächtigen, lebensprühenden, kühn bewegten Auerhähnen, die sich von weißem Schnee und dessen farbigen Schatten wunderbar abheben. Auf der höchsten Höhe aber der schwedischen Kunst wandelt frei und sicher *Anders Zorn*[1]) (geb. in Dalarne 1860), als Maler, Bildhauer und Radierer gleich ausgezeichnet. Diesen echt germanischen Künstler hat die uralte Wanderlust seines Volkes weit hinausgetrieben bis nach Nordafrika und sogar bis nach Nordamerika. Und dann hat sich der Bauernsohn wieder in Mora angesiedelt — in seiner Heimatprovinz Dalarne, der schönsten Landschaft seines Vaterlandes, die auch in politischer Hinsicht das Herz Schwedens genannt zu werden verdient. Hier lebt er als Künstler, Kunstsammler, Sportsmann und Volkswohltäter, der Stolz seiner Landsleute. Zorn interessiert sich für alles, für menschliche Figuren, für Porträts, für das Meer. Er exzelliert in der Darstellung nackter Körper sich waschender oder badender Frauen. Ihn zeichnet die Fähigkeit aus, die Natur lebendig zu sehen und sie mit allen Reizen des Augenblicks wiederzugeben. Als Bildhauer machte er sich im künstlerischen wie im patriotischen Sinne gleich hoch verdient, indem er eine Bronzestatue Gustav Wasas, des schwedischen Volkshelden, des Helden aus Dalarne, in Mora neben der uralt ehrwürdigen Kirche errichtete. Als Bildhauer verfügt Zorn auch in hohem Maße über die ihm sonst weniger eigene Gabe, seelischen Ausdruck kräftig herauszuarbeiten. Zu den vielen unter dem Namen „Kuß" gehenden Lösungsversuchen des Problems, zwei nackte, sich umschlingende Menschenkinder, Mann und Weib zu einer plastischen Gruppe zu vereinigen, hat auch er einen interessanten Beitrag, eine Bronzestatuette, beigesteuert.

Eine ähnliche Rolle wie Zorn in Schweden spielt in Norwegen *Erik Werenskiold* (geb. 1855). Er hat sich als Zeichner, Illustrator norwegischer Volksmärchen, Maler und Bildnisdarsteller zweier so verschiedener poetischer Charakterköpfe wie Ibsen und Björnson bewährt.

Die Russen sind spät in die Kunst im europäischen Sinne eingetreten. Daher ist es ihnen verhältnismäßig leicht gefallen, sich von allem Anfang an modern zu geben. Sie brauchten keine alten, liebgewordenen Anschauungen und Überzeugungen über Bord zu werfen. Aber in ihre hohe Modernität ragt häufig ein Rest unausrottbaren Barbarentums herein. Es war in den achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts, da machten die Bilder *Wassily Wereschtschagins*[2]) (geb. 1842, 1904 im russisch-japanischen Kriege beim Untergang des Kriegsschiffes Petropawlowsk umgekommen) die Runde durch die Hauptstädte Europas. Die Bilder wurden bei greller künstlicher Beleuchtung gezeigt; es ertönte — gleichsam hinter den Ku-

[1]) Vgl. den Aufsatz des Berliner Malers Walter Leistikow über A. Z. in der Zeitschr. f. bild. Kunst, 39. Jahrg., S. 3.

[2]) Zabel, Wereschtschagin. Bielefeld und Leipzig 1901.

lissen — ununterbrochen eine dumpfe melancholische Musik. Die Bilder aber erzählten in eindringlicher, schwermütig klagender Sprache von allen Schrecken des Krieges. Wereschtschagin, der sich für seine Person als tapferer Feldzugsoffizier bewährt hatte, sprach von seinen Erlebnissen nicht im Tone des begeisterten und begeisternden Patrioten, sondern wie ein Mensch, dem das Herz im Busen erstarrt war ob all der Greuel, deren Zeuge er hatte sein müssen. Da erblickte man den Beginn des Gefechts, die ersten Kugeln sausen, die ersten Toten schwimmen in ihrem Blute. Nach der Schlacht schwingt der Pope das Rauchfaß übers Blachfeld. Die Verwundeten werden in Karren über unwegsame Wege gefahren: man fühlte ordentlich jeden Stoß und jede Erschütterung mit den Unglücklichen mit.



Fig. 233 Graf Tolstoj von Elias Repin (Zu Seite 310)

Andere Kranke wälzen sich in zurückgelassenen und vergessenen Lazaretten in den furchtbarsten Qualen am Boden umher. Auf dem Schipkapaß wird der einsame Wachtposten verschneit und im Schnee begraben. Und wie ein Motto zu diesem Kriegsspiel des zivilisierten Westens nahm's sich aus, wenn man nach alledem vor der im blutrünstigen Orient üblichen, hochaufgeschichteten „Schädelpyramide“ stand! — Der Eindruck dieser Bilder war graß, grausig, entsetzlich. Sie wirkten aufs Gemüt, sie fielen auf die Nerven. Meinem Begleiter in jener Ausstellung, einem harten Offizier, rollten die hellen Tränen über die gebräunten Wangen. Man kann nicht ermessen, inwieweit jene Bilder weiter gewirkt, wie viel sie zur Gründung von Friedensligen und Friedenskonferenzen beigetragen haben. Jedenfalls war die Wereschtschaginsche Kunst sehr stark mit Tendenz durchsetzt. Rein künstlerische Wirkungen übt dagegen *Elias Repin* (geb. 1844) aus, auch er vom Scheitel bis zur Zehe ein Vollblutrusse. Er illustrierte Gogol, Tolstoj, sowie andere russische Dichter. Sein größter Schlager glückte ihm aber mit den „Saporoger Kosaken“, Donaukosaken, die auf die Aufforderung des Sultans hin, sich zu ergeben, ratschlagend beisammen sitzen

und auf den Vorschlag eines Spaßvogels mit einem wahren Freudengeheul beschließen, dem Sultan die klassische Antwort aus Goethes Götz von Berlichingen zuteil werden zu lassen. Eine monumentale, wahrhaft epische Wirkung erzielte Repin mit seinem großen Gemälde des greisen Grafen Tolstoj, der über das weite Feld, Pflug und Egge, je mit einem Schimmel bespannt, zugleich leitet (Fig. 233).

England, Schottland und Amerika

In England hat sich der naturwissenschaftliche Geist des Zeitalters niemals in so dominierender Weise in der Kunst geltend gemacht wie auf dem Kontinent. Dort ist man niemals ausschließlich darauf bedacht gewesen, der Natur mit Stift und Pinsel auf den Leib zu rücken. Dort hat man die Kunst niemals ausschließlich als harte Arbeit, sondern stets zugleich auch ein wenig als holdes Spiel, als ein Spiel des Geistes und der Phantasie, als eine Befriedigung geistiger und gemütlicher Bedürfnisse betrachtet. Dort hat sich auch die Entwicklung in wesentlich anderer Weise vollzogen als auf dem Kontinent. In Frankreich flossen der Romantismus und die koloristische Richtung im Schaffen der Géricault und Delacroix in Eins zusammen. In Deutschland löste die hierher aus Frankreich über Belgien gelangte koloristische Richtung à la Piloty die vordem gültige Romantik der Cornelius, Schwind und Kaulbach ab. In England war das Verhältnis ein umgekehrtes, wie in Deutschland. Dort herrschte erst eine koloristisch historische, im letzten Grunde theatralische Richtung, als deren Hauptvertreter Eastlake, der englische Piloty, gilt. Im Gegensatz zu dieser Strömung blühte dann die englische Romantik, als die letzte von allen, auf. Ihr Prophet war der bekannte Philosoph *John Ruskin*[1]), in dieser Hinsicht ein Mann vom Schlage der Winckelmann und Wackenroder, nicht so bedeutend wie jener, aber kräftiger, männlicher, einflußreicher als dieser. Im Gegensatz zur herrschenden theatralichen Richtung predigt er die Rückkehr zur Natur. Die Künstler müßten „zur Natur in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen". Diese Lehren wurden von den sogenannten „Präraffaeliten" aufgenommen, in Wahrheit aber sehr frei verwertet. Gewiß steckt in ihren Werken unvergleichlich mehr Naturtreue als in denen ihrer englischen Vorgänger. Aber die Präraffaeliten sind doch weit davon entfernt, sich, etwa wie die modernen französischen Naturalisten, ausschließlich oder auch nur hauptsächlich auf die getreue Wiedergabe der Natur zu beschränken. Ganz im Gegenteil! — Ihr vornehmstes Charakteristikon ist eine poetische und dabei dekorative, eine gemütsinnige und zugleich archaisierende Grundauffassung, welche sich an die alten Meister vor Raffael, an die Präraffaeliten, anschließt. Daher auch ihr von diesen hergeleiteter Name. Also eine große Verwandtschaft mit unseren deutschen Romantikern und besonders mit den Nazarenern. Der Schotte *William Dyce* (1806—64), der in Italien mit Overbeck verkehrt hatte und wie dieser gemütsinnige Bilder alt- und neutestamentlichen Inhalts gemalt hat, bildet die Brücke. Aber auch Schwind dürfte mit seinen Entwürfen für Glasbilder englischer Kirchen und mit seinen für englische Gemüter sicher recht anziehenden Märchenzyklen kaum ohne Einfluß auf die englische Romantik geblieben sein! — Mehrere Momente unterscheiden diese bezeichnenderweise von der deutschen Romantik. Einmal wurden

[1]) *Muther*, Gesch. der engl. Malerei. Berlin 1903. — *John Ruskin*, Ausgewählte Werke in vollständ. Übers. Jena, Eugen Diederichs. — *Saenger*, John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk. Straßburg 1901. — *Ruettenauer*, Symbol. Kunst: Félicien Rops; Die Romantik und der Praeraphaelismus; John Ruskin; Dante Gabriel Rossetti. Straßburg 1900.

die englischen Präraffaeliten meist um ein Dezennium oder gar um mehrere Jahrzehnte später geboren als die deutschen Romantiker. Daher kamen sie von vornherein in eine Epoche ausgebildeterer Technik hinein, so daß sich ihre Werke nach dieser Hinsicht sehr zu ihrem Vorteil von denen ihrer deutschen Kollegen unterscheiden. Besonders zeichnet sie eine dekorativ sehr wirksame Linienführung aus. Was sie aber so auf der einen Seite mehr besitzen, das entbehren sie hinwiederum auf der anderen. In inhaltlicher, geistiger, seelischer Beziehung vermögen sie sich mit den Deutschen nicht zu messen. Vor allem fehlt ihnen die kindliche Naivität, die unbedingte Gläubigkeit und Reinheit des Herzens, welche Overbeck wie Schwind, Richter wie Cornelius auszeichnet. Mit der Sentimentalität mischt sich bei einigen von den englischen Künstlern eine schwüle Sinnlichkeit, mit absichtlichem Archaisieren, charakteristisch moderner Hautgout. Gerade durch diese interessante und für moderne nervöse Geister so überaus reizvolle Mischung haben sie einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Auch auf Deutschland. Auf Künstler und Literaten. Eine Sturmflut von Schriften hat sich diesseits wie jenseits des Kanals über ihr Schaffen ergossen.[1]) Richard Muther räumt den englischen Präraffaeliten in seiner Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts geradezu einen Ehrenplatz ein. — Wir hätten diese Bewegung sehr wohl bereits im zweiten Kapitel, das von der Romantik handelt, in Parallele zu der deutschen schildern können, aber in Anbetracht ihres zeitlich etwas späteren Verlaufs und namentlich wegen ihres hervorragenden Einflusses auf das gesamte moderne Geistesleben haben wir ihr diesen Platz hier angewiesen.

Ein Vorläufer der Bewegung, der in den phantastischsten figurenreichen Allegorien geschwelgt hat, war der bis zum Wahnsinn geniale und geistreiche *Willam Blake* (Proben seiner Kunst im „Museum"). Er hat bereits von 1757—1827 gelebt, also zur Zeit von Carstens, und er hat mit diesem mancherlei gemein. „Sein eigentümlichstes Werk ist die Illustration seiner eigenen Songs of Innocence and Experience, bei denen er Schrift und Bild im Stich vereinigte, sein tiefstes und schönstes die Inventions for the book of Job."

Den Reigen der eigentlichen Präraffaeliten eröffnet *Ford Madox Brown* (1821 bis 1893). Er hat Elias gemalt, der den Sohn der Witwe auferweckt, und Christus, der Petrus die Füße wäscht, während die anderen Apostel mit allen Anzeichen des Erstaunens um einen Tisch herumsitzen. Brown hat aber auch wichtige Anregungen aus Shakespeare geschöpft: den König Lear, welcher seine jüngste Tochter verflucht, mit den Mitteln seiner Kunst zu neuem Leben erweckt, desgleichen Romeo, der sich beim Morgengrauen von Julie losreißt, um auf schwanker Strickleiter von ihrem Balkon herabzusteigen. Und da muß man denn sagen: es ist etwas ganz Eigenes um diese Kompositionen! — Das sind keine landläufigen Illustrationen. Mit ganzer Seele hat sich der Künstler in die Werke des Dichters vertieft. Und den Gehalt von Romeo und Julie hat er auch auszuschöpfen vermocht. Die süße Liebesleidenschaft und den bitteren Trennungsschmerz, die Pracht der reichen, blühenden Natur und das kalte Morgengrauen hat er zu einer packenden Gesamtstimmung vereinigt. Einen nicht ganz so günstigen Eindruck empfängt der deutsche Beschauer von „Lears Fluch". Gewiß ist auch hier eine unendliche Zartheit über das ganze Bild verbreitet. Aber fast zu viel! — Das weibliche Element triumphiert zu sehr über das männliche, während die Charakterfigur Lears selbst ein wenig chargiert erscheint. Unter den Ausdrucksmitteln Browns fallen die italienisierenden Gewänder auf, die in überreiche und überlange, gewellte, gewundene, gedrehte Falten gelegt sind. Am bedeutendsten erwies sich Brown, wenn er in das Leben seiner Gegenwart hineingriff, auch hier einen

[1]) Prae-Raphaeliten von *A. W. Fred.* Straßburg, Heitz.

Hauptakzent auf die Gemütsbewegung legend. In diesem Sinne ist The last of England, der Abschied von England, ein Werk von seltener Eindrucksfähigkeit, ein Werk, das man niemals vergessen wird, wenn man sich einmal hineinversenkt hat. (Fig. 234). Ein Auswandererpaar sitzt in inniger Umschlingung auf dem Schiffe beisammen und sieht die Küste des geliebten Vaterlandes allmählich verdämmern und endlich ganz verschwinden. Der Ausdruck seines bärtigen Antlitzes ist eitel



Fig. 234 Der Abschied von England von Ford Madox Brown

Verzweiflung, in ihrem unsagbar reinen und gütigen Gesichtchen, das von keusch madonnenhaft in der Mitte des Kopfes gescheiteltem Haar umrahmt wird, ist die Lebenshoffnung noch nicht erstorben. Auch in malerischer Hinsicht ist das Bild mit den breiten Farbenflächen, die sich kräftig voneinander abheben, sehr wirkungsvoll. Als Browns volkstümlichstes Gemälde gilt Die Arbeit, „kein eigentliches Arbeiterbild im modernen Sinne, kein Lebensausschnitt, sondern eine philosophische Allegorie mit typischen Gestalten“.

Brown soll einen großen Einfluß auf Rossetti ausgeübt haben, der mit Millais und Holman Hunt im Jahre 1848 eines Abends am Teetisch angesichts einer Nachbildung vom „Triumph des Todes“ aus dem Pisaner Camposanto die eigentliche präraffaelitische Brüderschaft, „the Pre-Raphaelite Brotherhood“, schloß. Anfangs waren die jungen Schwärmer so begeistert für ihren Bund, daß sie ihre sämtlichen Erzeugnisse mit einem gemeinsamen P. R. B. neben dem Namen bezeichneten. Später gerieten sie wieder auseinander, der eigentliche Bund zerfiel, aber der Name blieb bestehen und ward sogar auf die ganze, weitverzweigte und von sehr verschieden gearteten Künstlern getragene Bewegung ausgedehnt. Jene am Teetisch vollzogene Bundesgründung aber ist charakteristisch für das Nachempfundene und Angelernte der ganzen Bewegung. Die alten Italiener, die Mantegna, Botticelli und Ghirlandajo haben sich nicht am Teetisch zusammengefunden, haben überhaupt keinen Bund geschlossen. Sie haben so etwas nicht nötig gehabt. Ihre Kunst war die selbstverständliche, organisch gewachsene Frucht am Baume des gesamten Kulturlebens ihrer Zeit und ihres Volkes. Und dieser fundamentale Unterschied macht sich auch zwischen den Bildern der Präraffaeliten des 15. und denen der Präraffaeliten des 19. Jahrhunderts sehr charakteristisch geltend. Man kann diesen keinen schlechteren Dienst erweisen, als sie mit jenen zu vergleichen. Es fehlt ihnen eben die Selbstverständlichkeit, die Unmittelbarkeit, die Taufrische, welche die alten Meister auszeichnet. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die englischen Präraffaeliten nicht von einem ernsten Streben erfüllt gewesen wären, daß sie nichts Schönes hervorgebracht, daß sie den Ton, nach dem ihre Zeit und ihr Volk nun einmal verlangten, nicht getroffen hätten. *Holman Hunt* (geb. 1827), der echteste Vertreter der präraffaelitischen frühchristlichen Kunst (early christian art), ist ein Mann vom Schlage Overbecks, eine innig gläubige Natur, dem es mehr darauf ankommt, durch seine Kunst religiös erzieherisch zu wirken, als persönlichen Künstlerruhm zu ernten. Um Christi Leben möglichst wirklichkeitsecht darstellen zu können, hat er ausgedehnte Szenerie-Studien im Orient unternommen. Er hat aber auch weltliche Gegenstände, wie Claudio und Isabella oder Die beiden Veroneser dargestellt, in seinem Erwachen des Gewissens trotz der banalen Szenerie einen tief ergreifenden Eindruck erzielt. *John Everett Millais*[1]) (1829—1896), der auf dem Porträt (in Muthers Gesch. der Malerei) wie ein englischer Sportsmann aussieht. ist es von allen seinen Genossen am besten gelungen, sich in die Ausdrucksweise der alten Italiener hineinzuleben. Er hat jedes Gräschen und jede Blume bis ins kleinste Detail hinein mit gleicher Liebe und Sorgfalt wie die Hauptfiguren der Handlung beobachtet und umfangen, durchgezeichnet und gemalt. Er hat aber auch verhältnismäßig am meisten Unbefangenheit und Naivität der Gesamtauffassung besessen. Sein bekanntes Bild Lorenzo und Isabella, das eine tafelnde und pokulierende Gesellschaft von alten und jungen Herren und Damen in florentinischen Kostümen des 15. Jahrhunderts darstellt, macht wahrhaftig einen eminent präraffaelitischen Eindruck! — Ganz reizend hat es Millais auch verstanden, sich im Geiste in die Kindheit Jesu hineinzuversetzen (vgl. Fig. 235). Wir befinden uns in der Zimmermannswerkstätte, Christus im langen Hemdchen, mit in der Mitte gescheiteltem Haar, steht vorn vor der Hobelbank. Sein Vater beugt sich über diese zu dem Söhnchen hinüber und faßt es an der Hand. Auch die Großmutter langt über die Hobelbank zu Jesus hinüber, Maria aber ist neben ihm auf den Boden niedergekniet und drückt ihm einen Kuß auf die Wange. Außerdem sind zwei ältere Brüder zugegen, die sich durch Schurzfell und wildes Haar charakteristisch von Jesus unterscheiden.

---

[1]) A. L. Baldry, Sir John Everett Millais. London 1899. — H. Spielmann, Millais and his Works.

Eine geöffnete Tür gestattet einen hübschen Ausblick auf eine Ebene, die durch eine Schafherde belebt wird. — Millais hat auch ernste und heitere Gegenstände aus dem Leben seiner Zeit, Landschaften und Porträts gemalt, dabei aber den religiös archaisierenden Stil wohlweislich beiseite gelassen und für jedes neue gegenständliche Problem den adäquaten malerischen Ausdruck mit feinem künstlerischen Takt gefunden. Namentlich seine Bildnisse zeichnen sich durch die Kraft der Erscheinung und die Wahrheit des Ausdruckes aus.

Millais wie Hunt werden an Ruhm und Ehren weit übertroffen von dem Dritten in ihrem Bunde, von *Dante Gabriel Rossetti*[1]) (1828—82). Rossetti war Katholik und von italienischer Herkunft, wenn auch in London geboren, wohin sich sein Vater, ein gelehrter Danteausleger und glühender Patriot zurückgezogen hatte, nachdem er sich in seiner Heimat durch agitatorische Tätigkeit unmöglich gemacht hatte. Der zukünftige Maler erhielt in der Taufe den Namen des Lieblingsdichters seines Vaters: Dante. Und diese Namensgebung war ein Prognostikon. Die in der Familie vererbte Beziehung zu dem größten italienischen Dichter sollte, ebenso wie seine italienische Herkunft, für den Künstler von hervorragender Bedeutung werden. Aus Dante hat Rossetti gern seine Stoffe gewählt, aber auch von Dantes Geist dürfte etwas in des Künstlers Schaffen, in seinen Stil, in seine Auffassung übergeflossen sein. In seiner Kunst vermählen sich in eigenartiger Weise die lateinisch-italienischen Elemente seiner Herkunft und seiner Familientradition mit den angelsächsischen des Milieus, in dem er aufwuchs und in dem er lebte. Eine eminent englische Frauenerscheinung, schlank, hochgewachsen, feingliederig, mit schmalen, ein wenig eingefallenen Wangen, tief liegenden, träumerischen blauen Augen, wie zum Kusse geschürzten Lippen und wunderbaren, tief in die Stirn, wie tief in den Nacken hereingewachsenen, gewellten, unendlich üppigen goldblonden Haaren kam seinen, seiner Zeit und seines Volkes quattrocentistischen Vorstellungen von der Schönheit in merkwürdiger Weise entgegen, ein Weib, wie von der Natur dem Ideal des Botticelli nacherschaffen. Dieses Weib war Miß Elisabeth Siddal, eine junge Modistin, mit der Rossetti 1850 bekannt ward, mit der er sieben Jahre heimlich zusammenlebte, mit der er sich 1857 verlobte, 1860 vermählte, und die er zwei Jahre später durch den Tod verlor, nachdem sie ihm ein totes Kind geboren hatte. Wie Rubens in der endlos wiederholten Darstellung seiner Helene niemals ermüdete, so ließ Rossetti nicht ab davon, sein weibliches Ideal wieder und immer wieder zu malen. Wie immer die Titel seiner Bilder lauten mögen, ob Beatrice, Sibylle oder Astarte, ob Silence oder Sancta Lilias, immer schauen uns die unergründlichen Augen der Miß Siddal daraus entgegen. Einmal gibt er sie, ein zweiter Palmavecchio, auf einem niedrigen Breitbild in dreifacher Auffassung: von vorn, von der rechten und von der linken Seite mit charakteristisch verschiedenen Kopf- und Halswendungen als „Rosa Triplex“ (Fig. 236)

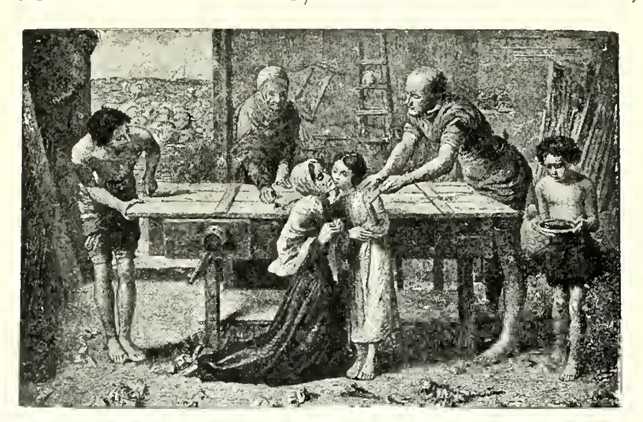


Fig. 235 Christus im Hause seiner Eltern von J. E. Millais

[1]) *H. C. Marillier,* Dante Gabriel Rossetti. London 1902.

vor dunklem Hintergrund und hinter schmaler Brüstung, auf der die Rosen haltenden Hände und auch zum Teil die Arme aufliegen! — Welche Kühnheit in der an sich gleichförmigen, aber durch die interessante Behandlung so reizvollen Nebeneinanderstellung! — Welch feine Stilisierung in dem dreimal entzückend behandelten Haupt! — Welch tiefe Melancholie in dem melusinenhaften Antlitz! — Welch hundertfaches Leben in dem Liniengewoge der Gewänder! — Rossetti, der übersinnlich-sinnliche Künstler, ist vielleicht der früheste und zugleich charakteristischste Vertreter dieser ganzen Kunstgattung, die in ihrer merkwürdigen Verquickung von Himmelsfreud' und Erdenleid, von Mystizismus und Sensualismus, von altmeisterlicher Einfachheit und echt modernem Hautgout so unermeßlichen Einfluß weit über die Grenzen des grünen britischen Inselreiches hinaus gewinnen sollte und gegenwärtig noch besitzt, nicht zum wenigsten bei uns in Deutschland.



Fig. 236 Rosa Triplex von Dante Gabriel Rossetti

Rossettis gleich großer und gleich hoch gerühmter Nachfolger war *Edward Burne-Jones* (1833—1900)[1], ein Vollblutengländer, der, durch den Anblick Rossettischer Werke begeistert, aus dem theologischen Hörsaal in die Malerwerkstatt übersiedelte. Aber ein Hauch theologischen Geistes ist ihm dahin nachgezogen und weht uns aus allen seinen Werken entgegen. Seine Gestalten, männliche wie weibliche, scheinen nicht, wie diejenigen Rossettis, vom Übermaß irdischer Liebesfreuden, sondern von Entbehrungen erschöpft zu sein. Mann und Weib liegen sich wohl in den Armen, aber sie enthalten sich einander („Die Liebe unter den Ruinen"). Ein asketischer Zug zeichnet Burne-Jones' Bilder aus. Seine

[1]) E. Burne-Jones' Work. 91 Photograv. directly reproduced from the original paintings. Berlin, Photogr. Ges., 1901. — *Malcolm Bell,* Burne-Jones, Bd. III der Kunst. Herausgeg. von Muther. — *O. v. Schleinitz,* Burne-Jones. Bielefeld 1902.

weiblichen Gestalten sind gotisch überschlank in die Höhe gezogen; ihre Knöchel zart zum Brechen; ihre Hände und Füße schmal, fast zu schwach zum Greifen und zum Stehen. Die Gewandfalten erhöhen in ihrer vertikalen Grundtendenz den Eindruck des Schlanken, Schmalen und Schmächtigen. An Stelle des von Rossetti bisweilen beliebten Doppelklanges setzt Burne-Jones mit Vorliebe eine vieltönige Harmonie. Die einzelnen Schöpfungstage verkörpert er durch entsprechend gleichviel Engel — den ersten durch einen, den zweiten durch zwei, den sechsten durch sechs — die ruhig dastehen, wie in ihre Gewänder so auch in ihre Flügel gleichsam eingehüllt sind und in den Händen Halbkugeln halten, auf denen die jeweilig letzte Schöpfungstat dargestellt ist. Eine Anzahl von nicht weniger als achtzehn ganz gleich gebildeten und gleichmäßig schlicht gewandeten, hoch gegürteten jungen Mädchen läßt er, allerdings in den mannigfaltigsten und immer unsagbar anmutigen Bewegungen, mit verschiedenen Musikinstrumenten in den feinen Händen eine schön gewundene Stiege „Die goldene Treppe" herabsteigen. Eine Schar von zehn jungen Mädchen versammelt er an einem Weiher und läßt sie sich wiederum in den graziösesten und abwechslungsreichsten Stellungen in diesem „Venusspiegel" bespiegeln (Fig. 237). Die anderen knien am Wasser



Fig. 237 Der Venusspiegel von Burne-Jones
(Nach Photographie Hollyer)

oder bücken sich wenigstens zu diesem hinab, nur die Eine, die am hellsten Gekleidete, bleibt zu ihrer vollen Höhe aufgerichtet stehen. Fein geschwungene Hügelketten schließen das Bild nach oben, gegen den sehr hoch angesetzten Horizont ab. Im Gegensatz zu der sengenden, ja verzehrenden Glut, die uns aus Rossettis Bildern entgegenlodert, ist über Burne-Jones' Schaffen eine ebenso schwermütige, aber reine und stille Schönheit ausgebreitet.

Ein anderer, weniger bedeutender Präraffaelit vom Schlage des Burne-Jones ist *J. M. Strudwick* (geb. 1849). *Walter Crane*[1]) (geb. 1845) ist ein Meister der

[1]) *Otto von Schleinitz,* Walter Crane. Bielefeld und Leipzig. — *P. G. Konody,* The art of Walter Crane. London 1902.



Fig. 238 Die flüchtigen Stunden von Walter Crane

Linie, ein vorwiegend dekoratives Genie, der daher weniger auf die Malerei, als auf das Kunstgewerbe eingewirkt hat. Er war der geborene Märchenbuchillustrator, allerdings weniger in Schwindischer, Märchen erzählender, als vielmehr in einer nur ihm eigenen, Märchen dekorativ ausnützenden Weise. „Die flüchtigen Stunden“ (Fig. 238), die an Guido Renis Aurora wie an den Parthenonfries anklingen, sind, so dramatisch sie sich geben mögen, im letzten Grunde dennoch rein dekorativ empfunden. Rosse, Wagen und Wagenlenker, alles ist in ein wohl abgewogenes Liniensystem hineingezwungen.

Wiederum ein ganz anderer und dabei zum mindesten ebenso markanter Kunstcharakter unter den Präraffaeliten war *George Frederick Watts* (geb. 1817, † 1904 in London). Der Eindruck, den einst die Parthenon-Skulpturen auf ihn augeübt hatten, blieb zeit seines Lebens bestimmend für seine Plastiken und von Einfluß auf seine Bilder. Als er dann in Italien die Venezianer kennen lernt, treten diese zu seinen griechischen Leitsternen hinzu. Während die anderen englischen Präraffaeliten sich tatsächlich an die alten italienischen Präraffaeliten anlehnen, dürfte Watts' weich verschwommene Weise vielmehr von den späteren Venezianern, von Giorgione und Tintoretto, aber auch von Correggio hergeleitet sein, nur daß er einen kühleren, helleren, graueren Ton bevorzugt. Dem Inhalt nach ist er von Rossettis Hautgout weit entfernt, vielmehr ein Prediger unter den Malern, der in selbsterdachten, nicht aus Dichtern geschöpften Allegorien und Mythologien sittlich erhebend aufs Publikum zu wirken sucht, dem er in seinem Atelier seine Werke zugänglich zu machen pflegte, soweit er sie nicht bereits dem Staat geschenkt hatte. Gern verweilen seine Gedanken beim Tode, bei der Vorstellung: „Sic transit gloria mundi!“ — „Leben und Liebe“ (Fig. 239) soll nach seiner eigenen Ansicht sein bestes Werk sein und



Fig. 239 Leben und Liebe von Watts
(Nach Photographie Hollyer)

den Gedanken verkörpern, daß allein selbstlose Liebe (der geflügelte Jüngling) den Menschen (das zarte junge Weib) zum höchsten Leben führen kann. Abgesehen von seinen großartigen Allegorien hat Watts an die vierzig Bildnisse berühmter Männer gemalt, lauter Brustbilder und alle in gleichem Format gehalten, weniger in technischer Hinsicht, als durch Kraft des Ausdrucks und tief eindringende psychologische Charakteristik von Bedeutung.

So verschieden an Kraft, an Gesundheit, in bezug auf Auswahl der Vorbilder die Präraffaeliten auch immer sein mögen, darin stimmen sie alle überein, daß die menschliche Empfindung in ihren Werken stets zutage tritt. Es handelt sich immer um Geistiges, Seelisches, Gedachtes, Empfundenes. Er ist also immer Gedankenkunst. Und in formaler Beziehung lassen sich überall Spuren von An- und Entlehnung auffinden. Die Künstler gehen aber nicht auf eine Art Wiedererweckung vergangener Schönheitswelten, auf eine Verpflanzung auswärtiger Kunstkultur auf den englischen Boden aus, vielmehr rauben sie nur — ähnlich den Franzosen Moreau und Puvis de Chavannes — hier dieses, dort jenes Kunst- und Schönheitselement und verstehen es ausgezeichnet, alle diese Elemente englischem Geschmack und dem Empfinden der Zeit dienstbar zu machen. Daher die unermeßliche Wirkung dieser Gedankenkünstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche sich von ihren Vorgängern der ersten so wesentlich unterscheiden, auf ihr Volk und auf ihre Zeit. Man mag eben sagen, was man wolle, für den Laien ist der gedankliche Inhalt des Kunstwerkes nicht gleichgültig! — Er mag ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament und mit fabelhafter Technik auf die Leinwand gebracht, höchlich bewundern, er mag Linien- und Farbenmusik goutieren können, zu tiefst ergreifen wird ihn doch nur dasjenige Kunstwerk, welches auch inhaltlich, gegenständlich, gedanklich zu ihm spricht. Daher die ungeheure Wirkung der englischen Präraffaeliten, namentlich des raffinierten Rossetti und des zarten Burne-Jones.

Die Engländer haben aber nicht ausschließlich quattrocentisch archaïsierender, mystischer, nebuloser Gefühls- und Phantasiekunst gehuldigt, sondern einige von ihnen haben auch mit scharfem, klarem, kühlem Auge in die umgebende Natur gesehen und wie die Franzosen neue ungeahnte Schönheiten der Linie, der Farbe, der Luft- und Lichtstimmung daraus herzuleiten gewußt. Unter den modernen englischen Naturalisten sei als ein beliebiger unter vielen gleich Hervorragenden der kraftvolle Wasser-, Schiff-, Segel- und Matrosenmaler *Henry Scott Tuke* (geb. 1858) genannt. Die ehemalige sentimentale englische Genremalerei wurde durch *George Boughton, George Hemming Mason* und besonders durch *Frederik Walker* (geb. 1840), den jüngsten und resolutesten unter diesen dreien, im Sinne des modernen Naturalismus umgestaltet, so daß der Nachdruck nicht mehr auf die Anekdote, sondern auf die künstlerische Auffassung und Darstellung zu liegen kam. Allerdings beharrten andere wie *Frank Holl* konsequent bei der sentimentalen Episodenmalerei. In der Landschaft behauptet das Aquarell siegreich die große Rolle, die es darin auf englischem Boden das ganze Jahrhundert hindurch gespielt hatte. Von Einfluß auf die englische Landschaftsmalerei und die englische Malerei überhaupt erwies sich die ewig schöne Zauberin des Adriatischen Meeres, die Stadt Venedig, in ihrer unendlichen Fülle an krausen Formen, bunten Farben und abwechslungsreichen Luft- und Lichtstimmungen. *Luke Fildes'* Pinsel ist der Schilderung venezianischen Lebens und venezianischer Frauen geweiht. Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als das farbenprächtige, anmutige, von uralter künstlerischer Kultur zehrende, dabei ein wenig verkommene Venedig mit seinen verfallenden Marmorpalästen, die sich in träumerisch verschwiegenen Kanälen spiegeln, auf denen der Gondoliere, alte Lieder singend, einherfährt, ein Liebespaar im verdeckten Raum seines schwarzen Schiffleins bergend, und — den kühlen, korrekten,

soignierten Engländer, der erst seit wenigen Jahrhunderten zu einer künstlerischen Kultur und zwar zu einer wesentlich anders gearteten hindurchgedrungen ist. Aber gerade dieses seinem eigenen diametral entgegengesetzte Wesen Venedigs mußte den Künstler im Engländer anziehen und seine Phantasie mächtig beschäftigen.

Eine noch unvergleichlich jüngere künstlerische Kultur als das englische Mutterland besitzt Amerika, das im Anschluß an England die Phasen der Entwicklung dieses Säkulums durchgemacht hat, ohne besonders hervorstechende Charaktere zu gebären. Erst innerhalb der modernen Bewegung hat sich Amerika kräftig gerührt und Männer hervorgebracht, die Europas Aufmerksamkeit zu erregen und auf Europa Einfluß zu gewinnen sehr wohl imstande waren. *William Morris Hunt* (1824—1879), der sich in Tierstück und Landschaft gleich auszeichnete, war der erste moderne amerikanische Maler. Unter den Lebenden ist *John Singer Sargent* (geb. 1856) zu nennen, der es wie kein anderer versteht, die Eleganz der modernen Dame wiederzugeben, Kostüm und Fleischfarbe, Haltung und Bewegung, Gestalt und Gesichtsausdruck, Figur und Hintergrund zu hochkünstlerischen Gesamteffekten zu vereinigen. Aber auch für die wesentlich anders geartete, wilde eckige Grazie der tanzenden Zigeunerin besitzt er ein offenes Auge, für die unschuldsvolle Gelassenheit des Kindes ein glückliches herzliches Mitempfinden und andererseits auch wieder für die arme venezianische Straßendirne ein künstlerisches Mitleiden. Wir geben in der „Carmencita“ (Fig. 240) ein brillantes Beispiel seiner rassigen Kunst. *Georges Jnnes* ist der amerikanische Landschafter. *Hitchcock* schwelgt in der Darstellung farbenreicher holländischer Blumenfelder. Gelegentlich entpuppt er sich als der amerikanische Dagnan-Bouveret, dem eine schlichte, schlicht im Geschmack unserer Zeit gekleidete Frau zur Maria wird. *Childe Hassam* exzelliert im lebendig erfaß-



Fig. 240 Carmencita von J. S. Sargent
(Nach Photographie Braun & Co.)

ten, räumlich brillant vertieften Straßenbild. Auch *William Chase* ist ein bedeutender Raumkünstler. *Gari Melchers* (geb. 1860) erweist sich als ein ebenso sympathisches wie kräftiges Talent; er besitzt mit Holland und holländischer Kunst eine entschiedene Wahlverwandtschaft und er liebt es, seine Sujets dorther zu nehmen; er schwelgt in breit hingestrichenen Farbenflächen, namentlich in einem köstlichen Rot, ohne der Farbe die Form, ohne dem Arrangement die Naturwahrheit zu opfern. Seine Art erscheint gleichsam karikiert in der Manier *William Dannats,* welcher die Gestalten spanischer Tänzerinnen zum Vorwand nimmt, um in breiten Farbflächen eine Leinwand anzumalen und das schwarze Haar der Tänzerinnen als tiefste Tiefe wirken zu lassen. *Alexander Harrison* verfügt über eine große, stark ausgesprochene Begabung, er zeichnet sich durch lockere Malerei, durch kräftige räumliche Vertiefung, durch eindringende Beobachtung der Lichtwirkungen und durch wunderbare weibliche Akte aus. Dabei weiß er den unter Bäumen oder an verschwiegenen Weihern träumenden holden nackten Frauengestalten, die von farbigen Lichtreflexen überrieselt sind, einen feinen geheimnisvollen Stimmungsreiz zu verleihen.

Soll man *Mc. Neil James Whistler* (1834—1903)[1]) als Amerikaner oder Iren, als Londoner oder Pariser betrachten? — Dieser aus irischem Geschlecht stammende, aus Amerika gebürtige, in Paris im Atelier Gleyres zusammen mit Degas, Fantin-Latour, Ribot gebildete, in London ansässige, aber bald in Paris, bald in Venedig, bald endlich in seinem Geburtsland Amerika studierende Künstler war im letzten Grunde ein für das Jahrhundert des Verkehrs eminent charakteristischer Kosmopolit. Whistler vereinigte in seinen Werken die technische Geschicklichkeit und die eindringliche Naturbeobachtung der modernen französischen Naturalisten mit der Tonschönheit der alten Meister, speziell des Velasquez, den dekorativen Geschmack der Japaner mit der seelischen Zartheit des Botticelli. Er war also von unbedingtem, ausschließlichem Naturalismus weit entfernt. „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik. Aber des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Akkorde bildet, aus dem Mißklang ruhmreiche Harmonien zutage fördert . . . Wenn der Abendduft die Ufer mild umschließt, die kleinen Häuschen sich in weichem Nebel baden, die Speicher wie Paläste in die Nacht starren, die Schornsteine wie Glockentürme, die ganze Stadt sich mit dem Himmel eint, und Geisterland sich vor dem Auge auftut — da versteht der Philister nicht mehr, weil er aufhört, genau zu sehen. Doch dem Künstler weiht nun, in Tönen redend, die Schöpfung ihr schönstes Lied, ihm, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, ihrem Meister, weil er sie kennt. Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung eine klare. Nicht durchs Vergrößerungsglas sieht er ihre Blumen, um botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern mit dem Blicke des Ästheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung künftiger Harmonien schöpft.“ So wie sich Whistler hier ausspricht, so sah er die Welt, und so gab er sie wieder. Er führt sie auf einige wenige, aber unendlich duftige Farbenflächen zurück, die er wunderbar zu harmonisieren verstand. Er selbst pflegte dementsprechend seine Bilder als Noten, Harmonien und Nocturnen, als Arrangements in Gelb nnd Weiß, in Fleischfarbe und Grau, in Braun und Gold, als Harmonien in Grau und Pfirsichfarbe, als Symphonien in Blau und Rosa zu bezeichnen. Und dieser Gemäldefarben-Arrangeur ward gelegentlich zum Kunstgewerbler, der die Häuser seiner Freunde ausstattet, dabei das Farbenarrangement, von der Pfauen-

[1]) *Hubbard,* Whistler. New York 1902.



Bildnis seiner Mutter von James Mc Neil Whistler



gefiederfärbung reichlichen Gebrauch machend, aufs Mobiliar ausdehnt und so einen bedeutenden Einfluß auf die Kunst im Handwerk gewinnt. Whistler dekorierte nach demselben Prinzip der Farbenharmonie, nach dem er seine Bilder malte. Als Darsteller der Natur war er vornehmlich Porträtist und Landschafter. Letzteres namentlich dann, wenn er zur Radiernadel griff — der Künstler ist auch ein großer Radierer gewesen und hat als solcher mit Vorliebe venezianische Motive aufgegriffen —, ersteres, wenn er mit Pinsel und Ölfarbe tätig war. Seine Porträts heben sich in ganzer Figur — zumeist stehend — vom tonigen Hinter- und Untergrunde des häufig in entschiedenem Hochformat gehaltenen Bildes ab. Die räumliche Vertiefung ist nicht Whistlers Sache, die Figuren scheinen bisweilen geradezu von ihren Fußflächen aus dem Bilde herunterzurutschen. Eine bedeutende Stellung



Fig. 241 Der Mutter Stimme von W. Q. Orchardson (Zu Seite 322)
(Nach Photographie der Photogr. Gesellsehaft, Berlin)

unter seinen Porträts nimmt dasjenige seiner Mutter ein, auf dem diese, ihrem hohen Alter entsprechend, sitzend dargestellt ist (vgl. die bunte Tafel). Das Bild ist infolgedessen ausnahmsweise im Breitformat gehalten, ausnahmsweise auch die räumliche Vertiefung sorgfältig durchgeführt. Die Dargestellte sitzt ganz ruhig da; die Müdigkeit des hohen Alters drückt sich in allem, in der Rückenlinie, in den beieinander stehenden Füßen und besonders fein in den schwer lastenden Armen aus. Schemel und Stuhl tragen und stützen. Der Grundidee der Ruhe und Müdigkeit ist alles angepaßt: das schwarze Kleid, das mit silbergrauen Tönen eine feine Harmonie bildet, die Linienführung von Stuhl, Vorhang, Bildern — eine Linienführung, die mit ihren vielen parallelen oder sich im rechten Winkel schneidenden Geraden geradezu ans Monumentale streift. So ward dieses höchst individuell erfaßte und mit der ganzen Liebe des Sohnes zur Mutter gemalte Bildnis zu einer typischen Darstellung des müden, resignierten, aber zur inneren Harmonie gelangten Greisenalters.

Neben Whistler stellt Muther *Monticelli,* jenen Marseiller Künstler, der reine Farben scharf nebeneinander setzte, um sie gegenseitig zu steigern. Whistler

hat auch einen entscheidenden Einfluß auf die Schotten ausgeübt. *William Quiller Orchardson* (geb. 1835) malt in zarten grauen und gelblich-braunen Tönen Szenen aus der Gesellschaft im Rokoko-, Empire- und modernen Kostüm, wobei er das Verhältnis vom Mann zur Frau in anekdotisch interessanter Weise psychologisch zuzuspitzen pflegt. Unendlich zart empfunden ist der alte Herr, der im feinsten und behaglichsten Interieur bei Tee und Zeitung sitzt und sich nun, während seine Tochter ihrem Bräutigam ein Lied vorsingt, beim Klang ihrer Stimme an die verschiedene Gattin erinnert (Fig. 241). Wer diese Komposition, deren tief rührende Wirkung mit den diskretesten Mitteln erreicht ist, einmal gesehen hat, wird sie nimmer vergessen können! — Die allgemeine europäische Aufmerksamkeit haben die „boys of Glasgow“ seit 1882 durch ihre tiefen, vollen Töne, das entschiedene Hervorheben des Wesentlichen und durch ihre farbig dekorativen Wirkungen erregt, so *John Lavery, James Guthrie, Whitelaw Hamilton, Paterson, E. A. Walton* und andere.

Von den graphischen Künsten gedieh in Amerika besonders der Tonschnitt, in dem z. B. *Juengling,* ein Künstler deutscher Herkunft, Bedeutendes leistete. Neben der *Buchillustration* florierte in England der sogenannte *Buchschmuck,* dessen Wesen darin besteht, daß Schrift, Ornament und Bild ein harmonisches Ganzes bilden. Die Präraffaeliten: Burne-Jones, Walter Crane und *William Morris* haben sich auf diesem Gebiete ausgezeichnet. Crane ist auch geradezu neben der berühmten *Kate Greenaway* als Kinderbuchillustrator zu nennen. Was immer diese Engländer alle den Kindern aber auch gegeben haben, es vermag an Herzlichkeit und Kindlichkeit des Empfindens, an echtem Märchenton das Schaffen unserer deutschen Künstler Schwind und Richter nicht zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen, wenn es auch in formal dekorativer Hinsicht unvergleichlich höher steht.

Deutschland

Die moderne deutsche Malerei läßt eine deutsche Grundmelodie vermissen, wie sie seinerzeit das Schaffen der klassizistischen und romantischen Gedankenkünstler beherrscht hatte. Statt einer deutschen Grundmelodie klingen in der modernen deutschen Malerei lediglich die Töne wieder an, die jenseits des Rheins und jenseits des Kanals ursprünglich angeschlagen worden waren. Alle die technischen Probleme, welche von den geistig beweglicheren Franzosen zuerst aufgegriffen wurden — Probleme der Beleuchtung im Freien und im geschlossenen Raum, des Kampfes zwischen natürlichem und künstlichem Licht, der Zerlegung der Farben durch das Licht, aber auch die große, neue, gleichsam demokratische Naturanschauung, die selbst dem Unscheinbarsten seinen spezifisch malerischen Reiz abzugewinnen, Niedrigkeit und Häßlichkeit künstlerich zu durchdringen, ja zu monumentalisieren versteht, — alle diese künstlerischen Grundanschauungen und Probleme drangen mit elementarer Macht über den Rhein in die deutschen Malerateliers herein, zuerst in diejenigen am grünen Isarstrand, bald nachher aber auch in die Künstlerwerkstätten an der Spree. Dem Zuge der Zeit entsprechend bildeten sich nämlich weniger lokale Schulen aus, als daß sich vielmehr die Künstler von überallher in den Großstädten zusammendrängten. Die glückliche geographische Lage Münchens als Knotenpunkt zwischen Nord und Süd, Ost und West — die Nähe der schönsten deutschen Landschaft, der Alpenlandschaft, — der frische, anheimelnde, unverkünstelte altbayerische Volksstamm — das im guten wie auch ein wenig im schlimmen Sinne ungebundene Leben der bayerischen Residenzstadt und „Hauptstadt von ganz Süddeutschland“ haben dieser das ganze Jahrhundert hindurch die dominierende Stellung als Lieblingsaufenthaltsort deutscher und außerdeutscher Maler gewahrt. Neben und gleich

nach München nimmt ohne Zweifel Berlin die Hauptstellung im deutschen Kunstleben ein. Während nun die neue Bewegung in München, verhältnismäßig wenig von außen her behelligt, lustig Wurzel schlagen, kräftig gedeihen und den ganzen deutschen Süden befruchten konnte, so daß sich in Stuttgart und namentlich in Karlsruhe neue Pflanzstätten der Bewegung entwickelten, während auch in Dresden, Leipzig und Hamburg die Moderne festen Fuß faßte und sich sogar Düsseldorf unter dem belebenden Hauch ihres Geistes neu zu rühren begann, ward und wird ihr in Berlin ein energischer Widerstand von oben her entgegengesetzt. Aber dieser künstliche Widerstand vermochte die Gewalt der natürlichen Bewegung nicht zu brechen. Es handelt sich gewissermaßen um einen Kampf der alten, scheinbar aristokratischen, angeblich allein echt deutschen gegen die neue, demokratische, uns von Frankreich gekommene Kunst. Aber der Kampf wird mit ungleichen Waffen geführt. Auf der einen Seite stehen die jungen Talente. der von innen heraus rinnende Quell künstlerischer Begeisterung, auf der anderen ein edler, historisch begreiflicher gebieterischer Wille, dem aber die künstlerischen Kräfte nicht zu Gebote stehen, um Taten zu erzeugen. Daher war der Ausgang des Kampfes von allem Anfang an entschieden. Wenn sich ihr auch breite Volksschichten entgegenstemmten und noch entgegenstemmen, die neue Richtung ist in einem ununterbrochenen Siegeslauf begriffen. Das einzige, was in Berlin und von Berlin aus geschehen konnte und noch geschieht, ist eine allerdings nicht zu unterschätzende Niederhaltung und Zurücksetzung der neuen Kunst in den äußeren Angelegenheiten des Lebens. Dennoch war es möglich, in der Nationalgalerie zu Berlin, die ehedem mehr eine Sammlung patriotisch-militärisch gedachter Schlachtenbilder als rein künstlerisch empfundener guter Gemälde gewesen war, klassischen Beispielen aller Arten der modernen Malerei und Plastik, ohne daß dadurch die guten Beispiele früherer Richtungen verdrängt wurden, ein mit auserlesenem Geschmack eingerichtetes Heim zu bereiten, wie es sonst nirgends in deutschen Landen anzutreffen ist. Auch das Luxembourg in Paris besitzt zwar zum Teil noch bedeutendere Gemälde, aber es verfügt weder über eine ebenso vornehme Ausstattung, noch viel weniger über eine solche Mannigfaltigkeit oder richtiger gesagt: über diese gerechte Berücksichtigung von allem in aller Welt geleisteten Guten, Interessanten, Charaktervollen.

Doch nicht von den Franzosen allein sollten uns die Anregungen zu unserer modernen Malerei kommen. Auch was unsere englischen Vettern in ihrem Nebellande geträumt, geschwärmt, gedichtet, in Farben gejubelt und häufiger geklagt hatten — die präraffaelitische Bewegung, die von unseren eigenen Romantikern der verflossenen idealistischen Richtung wesentlich mit beeinflußt worden war, wirkte jetzt wiederum fruchtbringend auf uns ein.

Und eigentlich deutsches Wesen sollte in der Epoche moderner Weltanschauung mit den modernen Kunstmitteln gar nicht nach künstlerischer Aussprache gedrängt haben?! — Eine deutsche Grundmelodie geht durch die moderne deutsche Malerei nicht hindurch, aber leise und diskret klingt innig deutsches Wesen doch in manchem modernen Bilde, namentlich auf dem Gebiete der Landschaft, an. Und einige große, einige starke Individualitäten bringen deutsches Wesen auch gegenwärtig zu einem nicht nur von allem Fremden, sondern auch unter sich grundverschiedenen bedeutenden Ausdruck, so die Stuck, Thoma. Klinger. Aber auch ein Uhde wäre trotz seiner französischen Schule als Franzose undenkbar. Leibl vollends hatte sich eine durchaus selbständige, von der ausländischen gänzlich verschiedene, grunddeutsche und dabei dennoch durchaus moderne Kunst gebildet.

Als ein Vorläufer des deutschen Naturalismus ist Menzel (vgl. S. 230) zu betrachten, und es gibt von diesem Proteus Gemälde — Ölbilder und namentlich

Aquarelle —, die lediglich ein Stück Natur darstellen, gesehen durch ein Temperament, dazu häufig durch poetische Auffassung verklärt. Namentlich im bayerisch-tiroler Hochgebirg hat sich unser Altmeister zu derartigen duftigen Aquarellen anregen lassen: etwa ein klein Stück Landschaft, im fröhlichsten, saftigsten Grün aller Nuancen erglänzend, und mitten darin ein Bauernhäuslein mit frischgeweißten Wänden und schwarzbraunem Holzdache. Herrlich als Malerei und Beleuchtungsstudie ist auch das neuerdings von der Berliner Nationalgalerie erworbene figurenlose und vollkommen schlichte Intérieur (Abb. in Meier-Gräfe Bd. III. pag. 158). Man traut seinen Augen nicht, wenn man die Jahreszahl 1845 darunter liest! — Aber im letzten Grunde gilt uns Menzel doch als der große Geschichtsmaler, dem es nicht nur auf die Darstellungsweise, sondern wenigstens ebensosehr auf den dargestellten Gegenstand ankommt. Ganz anders Leibl![1]) — Im Jahre 1844 in Köln geboren (1900 gestorben), hatte er sich in Aibling bei München angesiedelt, war mit den Bauern zum Bauern, mit den Bayern zum Bayern geworden — nur daß er seinen Kölner Dialekt nicht verleugnen konnte. Dort draußen in dem kleinen Aibling hat er gesessen, dort hat er sich eingesponnen, unbekümmert um den Streit der großen Welt, am wenigsten bekümmert um ihren Kunststreit. Er ist seinen Weg für sich gegangen, ohne nach rechts oder links auszuspähen. Aus seiner Umgebung wählte er seine Modelle: Bauern, Bäuerinnen, Jägersleute. Er sah sich nicht nach interessanten Typen unter ihnen um, er malte den ersten besten, er erzählte keine Dorfgeschichten wie Defregger, er monumentalisierte seine Modelle nicht wie Millet, er erhob sie nicht zu Trägern höchst persönlicher Schwermut wie Segantini, sondern er malte sie mit der denkbar höchsten Objektivität ab, wie sie tatsächlich sind: ruhig, schwerfällig, zumeist schweigsam oder wenigstens wortkarg, bisweilen laut herauspolternd, zumeist ernst, gesetzt, würdig, selten in homerisches Gelächter ausbrechend, häufiger pfiffig schmunzelnd (Fig. 242). Allerdings durch diese peinlich sorgfältige Beobachtung und Darstellung der Einzelheiten



Fig. 242 Ungleiches Paar von Wilh. Leibl
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

[1]) *Gronau*, Leibl. Bielefeld u. Leipzig 1901. — *Karl Neumann* in „Das Museum“. — *Hans Rosenhagen*, Würdigungen: Chodowiecki, Menzel, Knaus, Leibl, Trübner, Piglhein, Segantini, Böcklin, vgl. Kunst f. Alle, XVII pag. 312.

haben die Leiblschen Menschen einen leisen Anflug von Starrheit erhalten. Mit derselben Liebe und Hingabe, wie die Bauern selbst, malte Leibl ihr Gewand und ihr Gerät, ihre engen Wohnstuben mit den charakteristisch niedrigen, breiten Fenstern, durch welche das Licht hereinfällt. Die Behandlung des Lichtes, die bedingungslose psychologische Ehrlichkeit, die stoffliche Charakteristik und vor allem das prachtvolle Kolorit, gleich herrlich, ob es mit spitzem Pinsel hingetupft oder in breiten, tonigen Flächen hingestrichen wurde, — bilden die vier großen Qualitäten Leibls. Aber es war ihm nur vergönnt, Menschen in völliger Ruhe des Leibes und der Seele, allein oder zu wenigen miteinander vereint glaubhaft darzustellen. An heftige Bewegungen des Körpers oder des Gemüts hat er sich wenigstens nie herangewagt. Seine Dorfpolitiker, eine Anzahl um einen Tisch herum sitzender, eifrigst politisierender Bauern gehen fast schon ein wenig über seine Kräfte hinaus. Ebenso ist die räumliche Vertiefung seiner Bilder unseres Erachtens die schwache Seite der Leiblschen Kunst. Er pflegt die Wiedergabe menschlicher Gestalten meist nicht bis auf die Füße herab auszudehnen, oder, wenn er es tut, mißlingen sie ihm leicht, wie die völlig leblosen Füße der beiden nebeneinander sitzenden Bäuerinnen der Berliner Nationalgalerie. Auch Leibl hat in Paris, kurz vor dem großen Kriege, Anregung und Belehrung gesucht und gefunden, namentlich bei dem ihm wahlverwandten französischen Kraftgenie Courbet (vgl. S. 287), mit dem ihn auch eine gewisse Kameraderie verband. Seine Jugendbilder: Im Atelier und die Französin besitzen etwas von französischem Esprit und französischem Pathos. Aber in Aibling hat Leibl diesen fremden Tropfen in seinem Blute bald schmerzlich empfunden und jegliche Verwelschung abgestreift. Man hat ihn dann häufig als einen Wesensgleichen unseres größten deutschen Malers, Hans Holbein, betrachtet. Und in der Tat wären ja Vergleichsmomente genug aufzufinden, aber ungleich näher als diesem Meister der dramatischen Aktion, dem geistig beweglichen Schwaben, steht der schwerblütige Niederdeutsche Leibl dem großen Niederdeutschen der älteren Kunstgeschichte, dem einzigen Jan van Eyck. Bei beiden dieselbe Vorliebe für Menschen in vollkommener Ruhe des Leibes und der Seele, bei beiden die gleiche unerbittlich strenge psychologische Charakteristik, bei beiden das gleiche künstlerische Verliebtsein in die menschliche Hand, bei beiden die gleiche koloristische Delikatesse, bei beiden die gleiche glänzende stoffliche Charakteristik, die ein Stück toten Gewandes zu einem lebendigen Kunstwerk zu gestalten versteht, bei beiden die gleiche bewundernswerte Fähigkeit, minutiös bis ins Einzelnste zu sein, ohne in kleinliche Tüftelei zu verfallen. Andererseits sind beide der Gefahr nicht entronnen, gelegentlich in Starrheit zu verfallen. Doch Leibl reicht nicht an Eyck heran. Er gehört nicht zu den größten Künstlern! — Gerade bei Leibl liegt die Gefahr der Überschätzung nahe! — Aber Böcklins Kritik, einseitig wie jede Künstlerkritik hat seine Schwäche aufgedeckt. Leibl entzückt unser Auge, er versetzt unseren Geist in Bewunderung, aber er läßt unser Gemüt kalt und er vermag unsere Phantasie nicht zu höherem Fluge anzuregen. —

Neben Leibl und in einem Atem mit ihm muß *Johann Sperl* [1]) erwähnt werden, sein alter ego, der mit ihm getreulich alle Freuden und Leiden der Einsamkeit, der Jagd, welcher Leibl mit Leidenschaft oblag, und des Künstlerdaseins teilte. Ja, sie haben sogar beide mehrmals an einem und demselben Bilde gemalt! — Der kleine bewegliche Franke war um den großen schwerfälligen und doch so leichtsinnigen Niedersachsen, welcher seine ungeheuren Körperkräfte in übermenschlichen Anstrengungen beim „Hackeln" und „Stemmen" vergeudete, sorgend bemüht wie eine Mutter um ihr Kind. Aus dem gewaltigen Stein, mit

---

[1]) *Hans Mackowsky*, J. S. Zeitschr. f. bild. Kunst. März 1904, pag. 121.

dem Leibl zu stemmen pflegte, schlug er heimlich ein gut Stück heraus. Sperl wurde als Sohn unbemittelter Landleute im Jahre 1840 in Buch bei Nürnberg geboren. Er war zuerst Lithograph in Nürnberg, dann Schüler von Rambergs in München und Verfertiger gut verkäuflicher Genrebilder, endlich Genosse Leibls und Maler schlechthin, Landschaftsmaler. Er ist nicht technischen Problemen nachgegangen, sondern er gibt ganz einfach in seinen Bildern die schöne oberbayerische Gegend zwischen München und dem Gebirg mit all der innigen Künstlerliebe wieder, die er ihr in seinem reichen und reinen Malergemüt entgegenbringt.

Läßt sich bei Leibl eine gewisse Verwandtschaft mit den kläubelnden Altdeutschen nicht verkennen, so ist *Max Liebermann* (geb. 1849 zu Berlin)[1] als der erste ausgesprochen und ausschließlich moderne bedeutende Künstler in deutschen Landen zu betrachten. Aus Steffecks, des Pferde- und Soldatenmalers, Atelier, der auf seinem großen Gemälde Sadowa seinen Lehrbuben brav Säbel und Gewehre mitmalen ließ, hervorgegangen, von dem deutschen Altmeister Menzel begeistert, von Munkácsy im Technischen unterwiesen, hat Liebermann die entscheidenden Anregungen bei den modernen Franzosen von Barbizon, namentlich aber in Holland bei Israels, der Israelit bei dem Israeliten, gefunden. Er hat diese Anregungen mit eminenter Anpassungsgabe verarbeitet — mehr als das: er hat sich zu einer kraftvollen Künstlerpersönlichkeit entwickelt, die sich mit den großen französischen und holländischen Malern getrost messen kann. Von der gemütvoll patriarchalischen Weltauffassung eines Israels offenbart Liebermann in seinen Bildern allerdings nichts, ebensowenig verfügt er über einen Funken Phantasie. Seine Kunst ist eitel haarscharfe Erfassung der Wirklichkeit und kraftvolle Wiedergabe derselben mittelst einer staunenswerten Technik. Seine Modelle wählt er zumeist aus den Menschen



Fig. 243 Waisenmädchen von Max Liebermann
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

[1]) *H. Rosenhagen*, Max Liebermann. Bielefeld u. Leipzig 1900 und in der Kunst für Alle, 1. Januar 1904. XIX. Jahrg., pag. 153 ff. — Liebermann hat sich auch selbst als gewandter und interessanter Kunstschriftsteller erwiesen, z. B. in seiner Studie über den ihm wesensverwandten französischen Maler Degas. Berlin, Cassirer. S. ferner: *Liebermann*, Jozef Israels. Ibid. Liebermann bedient endlich die Zeitschrift „Kunst u. Künstler“. Berlin. Cassirer, in der hinwiederum viel von ihm die Rede ist.

der unteren Volksschichten: Schuhmacher und Näherinnen; Gänserupferinnen, Netzeflickerinnen und Flachsspinnerinnen; Landarbeiter auf dem Felde, Bäuerinnen, von denen eine oder die andere etwa eine Kuh oder eine Ziege am Stricke führt, höchstens interessiert sich Liebermann für holländische Waisenmädchen und ihre sauber kleidsame Tracht (Fig. 243). Nachdem in der deutschen Malerei von Kaisern und Königen, Prinzen und Prinzessinnen, Rittern und Räubern, Dichtern und Denkern, schön uniformierten und schön kostümierten Menschen so unendlich viel die Rede gewesen war, spricht Liebermann schlecht und recht den Gedanken aus, daß es auch sonst noch Menschen in der Welt gibt, und daß auch diese malenswert sind. Und zwar sind seine Menschen ihrer Beschäftigung ganz und gar hingegeben; es fällt ihnen gar nicht ein, aus dem Bild heraus mit dem Beschauer zu koket-



Fig. 244 Die Frau mit den Ziegen von Max Liebermann In der Neueren Pinakothek zu München (Nach Photographie der Photogr. Union, München)

tieren. Auch besitzen sie weder die Monumentalität der Milletschen noch die Schwermut der Segantinischen Bauern, noch sind sie so demonstrativ schön und appetitlich sauber gemalt wie diejenigen Leibls. Sie erscheinen ganz einfach so, wie sie sind, aber sie packen ihren Schusterpfriemen, ihre Nähnadel, ihren Spaten, die zu rupfende Gans genau so an, wie dies im Leben geschieht. Im letzten Grunde interessieren sie indessen an sich den Künstler kaum, sondern nur als plastische Körper im Raum, an denen er seine Empfindungen der Tonwerte (valeurs) darstellt. In dieser zwiefachen Hinsicht aber steht er groß da! — Man achte auf die Plastik, mit der „Die Frau mit den Ziegen“ auf jenem berühmten, in der Münchener Pinakothek befindlichen, von dem Münchener Kupferstecher *P. Halm* meisterhaft radierten Gemälde (Fig. 244) in den Raum komponiert ist — denn nicht nur die Cornelianer haben komponiert, sondern auch die Modernen komponieren, wenn auch in ihrem Sinne. Jene Frau schreitet wirk-

lich vorwärts, und sie reißt wirklich die widerstrebende Ziege nach sich, die von dem dürren Gras an der Meeresküste immer noch einen Büschel erhaschen will; und die junge Geiß schreitet ruhig daneben einher. Das sind tatsächlich Lebewesen, die sich im Raume bewegen. Man mache sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal die Grundschwierigkeit aller Malerei und Zeichnung klar: die dreidimensionale Körperwelt auf die zweidimensionale Fläche zu zwingen. Es geschieht dies durch Beherrschung der Gesetze der Perspektive. Und diese Gesetze beherrscht Liebermann wirklich wie ein souveräner Fürst im Reiche der bildenden Kunst. Und neben der Plastik der Form die Farbe, die Farbenstimmung. Liebermann hat sich aus schwärzlich-rußiger Munkácsyscher Asphaltmalerei zu immer helleren und duftigeren Tönen hindurchgerungen. Er ist der erste große deutsche Hellmaler. Er sieht nicht die Farben als solche, wie Leibl, sondern immer unter einer ganz bestimmten Beleuchtung. Und zwar liebt er besonders diejenige Stimmung, bei der ein leichter, sanfter Dunst über der Landschaft, über Menschen und Tieren liegt, eine Beleuchtungsstimmung, wie sie an der Küste des Meeres, z. B. in dem Seeland Holland häufig ist. Daher des Künstlers Liebe zur See, des Künstlers Liebe zu Holland. Also auch Liebermann, dieser entschiedenste Wirklichkeitsmaler unter den Deutschen, ist kein Naturalist schlechthin, sondern auch er hat seine höchst persönlichen Neigungen für bestimmte Stimmungen in der Natur. Auch er weiß aus der unendlichen Fülle der Natur ganz besondere, ihm speziell zusagende Schönheiten herauszusehen und sie zu Kunstwerken zu verdichten.

Liebermann ist ein großer Künstler, aber er wird in einer gewissen Presse. die seine Werke fortwährend — bald an dieser, bald an jener Stelle — bespricht und belobt, denn doch zu hoch gestellt. Selbst Hans Rosenhagen pflegt einseitig die tatsächlich vorhandenen Qualitäten seines Hauptbelden herauszustreichen, ohne zugleich auf die Grenzen seiner Begabung aufmerksam zu machen. Liebermann fehlt es nicht nur an jedweder poetischen, sondern auch an rein formaler Phantasie. Er vermag nur zu malen, was und wie er etwas mit seinen leiblichen Augen gesehen hat. Ein Darüberhinaus gibt es für ihn nicht.[1])

Neben Max Liebermann pflegt — und zwar mit vollstem Recht — *Fritz von Uhde* (geb. 1848 in Wolkenburg in Sachsen) gestellt zu werden.[2]) Liebermann ist als Maler vielleicht feiner, Uhde der reichere Geist, nicht nur Maler, sondern als Maler zugleich Dichter und wahrhaft originell in der Darstellung der vor ihm bis zur Trivialität gleichförmig wiederholten Geschichten des Neuen Testamentes. Die verschiedenen Seiten seines Geistes stehen nun nicht im Gegensatz zueinander, sondern sie befinden sich in vollkommener Harmonie. Bisweilen ist es das malerische Problem allein, häufiger sind es malerische und religiös-menschliche Probleme zugleich, die, sich gegenseitig durchdringend, hebend und fördernd, Uhde zu einem Werke anregen. Der Künstler ist auch eine zeitgeschichtlich charakteristische Persönlichkeit. Dieser hochadelige Rittmeister der sächsischen Gardereiter ward neben Liebermann zum entschiedensten Führer der gesamten modernen Kunstbewegung in ganz Deutschland. Dieser Sohn eines hohen Geistlichen zum Künder eines neuen Evangeliums, das von den Vertretern beider christlichen Konfessionen anfangs gleich scharf befehdet wurde. — Sein künstlerischer Werdegang gleicht demjenigen Liebermanns und führte ihn über Makart, Munkácsy, Bastien-Lepage zu Israëls. Auch Uhde sucht wie Liebermann in technisch-künstlerischer Beziehung Raum- und Beleuchtungsprobleme auf. Sein Vortrag läßt zwar Mühe und Arbeit nicht verkennen, aber auch s e i n e Figuren sind mit

[1]) Sehr instruktiv ist in dieser Beziehung sein „dekoratives Wandgemälde", abgebildet in der Kunst für Alle a. a. O., pag. 173. — Über Liebermanns charakteristischen Versuch eines Simson- und Delila-Bildes vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst 1902, pag. 196.

[2]) *Meissner*, Fritz v. Uhde. Berlin 1900. — *F. v. Ostini*, Uhde. Bielef. u. Leipzig 1902.

großer plastischer Kraft in trefflich vertieftem Raum untergebracht, auch bei ihm spielt die Einwirkung des Lichtes auf die Lokalfarben eine entscheidende Rolle. Aber Technik und Naturanschauung bilden nur eine Seite seines Wesens, die andere seine Auffassung der religiösen Themata. Die Behandlung solcher Themen war seit der Zeit der Romantik in Veräußerlichung und Konventionalismus verfallen. Ein entsetzliches Schablonentum herrschte im protestantischen wie im katholischen Andachtsbild, als Uhde auftrat. Munkácsy hatte mit seinem Christus vor Pilatus (Fig. 172) ein mächtiges, aber im letzten Grunde dennoch hohles Pathos angeschlagen. Die beiden großen Berliner Maler, Menzel und Liebermann, hatten sich je an den jugendlichen Christus im Tempel herangewagt. Der scharf pointierende, dick unterstreichende, boshaft genau beobachtende Menzel hatte dabei den antisemitischen Ulk hart gestreift: inmitten von orientalischen Charakterchargen, zu denen dem Künstler die Berliner Börse das geeignete Material geliefert haben mochte, steht ein idealisierter Judenknabe, das Haupt von einer Gloriole umflossen, von regelmäßigen, eigenartig schönen und — unendlich pfiffigen Gesichtszügen. Ganz besonders karikaturistisch sind die Eltern Jesu aufgefaßt, die sich auf den Zehen herbeischleichen, Maria und hinter ihr Joseph. Ungleich größerer Ernst kennzeichnet Liebermanns Gestaltung desselben Gegenstandes. Die Charakteristik beruht hier nicht, wie bei Menzel, auf Gebärden und Gesichtszügen, sondern sie drückt sich in der ganzen Haltung und Bewegung der ernsten Männergestalten, sowie des Christusknaben aus. Dieser ist nicht als eine sinnlich edle und schöne Bildung gegeben und durch einen Heiligenschein ausgezeichnet, sondern die Erleuchtung kommt bei ihm gleichsam von innen heraus und drückt sich in den sprechenden Hand- und Armbewegungen aus. Trotzdem vermag dieser Christusknabe — wenigstens mich — nicht zu rühren und zu ergreifen. Dagegen hat Eduard von Gebhardt (vgl. S. 214) unter den lebenden Malern religiöser Gegenstände wohl am tiefsten geschürft, und vermag daher auch am kräftigsten unsere Herzen zu packen — trotz seiner niederländisch-oberdeutsch altertümelnden Neigungen, trotz seiner Reformationszeitalter-Kostümierung. Seinen Bildern fühlt man es bei Gott an, daß es ihm heiliger Ernst ist um die Sache! — Auf dem von Gebhardt eingeschlagenen Wege schritt nun Uhde weiter. Dachte sich jener das Evangelium als im Reformationszeitalter besonders wirksam, so erschien diesem die fortwirkende, über Raum und Zeit triumphierende Macht des Evangeliums als das entscheidende Mo-



Fig. 245 Die Bergpredigt von Fritz von Uhde (Zu Seite 330)
(Nach Photographie der Photographischen Union, München)

ment, das also folgerichtig auch als solches dargestellt werden müßte. Wenn täglich Tausende von Herzen bitten: „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“, so hätte der Maler die Pflicht, den Herrn Jesus kommen und in die Stube unserer Zeitgenossen eintreten zu lassen. Und so stellt es Uhde dar. Er versetzt Christus, den er allein in eine Art idealen Gewandes hüllt, inmitten moderner Menschen, und zwar unter solche, die mühselig und beladen sind. Uhde faßt aber die Worte der Schrift „mühselig und beladen“ ausschließlich im Sinne äußerer materieller Not auf und läßt dementsprechend seinen Christus unter die modernen Proletarier treten. Uhde, der Pfarrerssohn, übt als Künstler eine Art innerer Mission aus, die aber weniger auf strenge Bekehrung als auf ein mildes Trostspenden ausgeht. Uhdes Christus kehrt bei dem Stadt- und Landproletarier ein. Die Bergpredigt (Fig. 245) zeigt ihn, eine schmale, schmächtige, fast dürftige Erscheinung, in langem, schlichtem Idealgewande, mit langen Haaren und bloßen Füßen, vom Rücken und von der linken Seite aus gesehen, auf einer auffallend roh gezimmerten Bank sitzend inmitten blumiger Bergeswiese, auf der von der Höhe herab die Landleute und namentlich ihre Frauen zu ihm herabgeströmt sind und sich nun kniend und betend vor ihm niedergelassen haben — nicht nur die Augen, nicht nur die Gesichtszüge, nein, auch die ganzen Gestalten gleichsam vom gläubigsten Vertrauen verklärt. Ganz reizend ist das im Vordergrunde sitzende Kind! — Es ist gar nicht zu sagen, wie eine gewisse natürliche Schwere der Farbe und des Vortrags der treffend charakterisierenden Auffassung der Proletarier und des Proletarierchristus zugute kommt. Uhdes Abendmahl weicht von



Fig. 246 Das Abendmahl von Fritz von Uhde
(Nach Photographie Hanfstängl)

der seit Leonardo geheiligten Grundanordnung, an der noch Eduard von Gebhardt festgehalten hatte, wesentlich ab (vgl. Fig. 246 u. 173). Bei Uhde sieht man Christus nicht mehr voll und gerad ins Gesicht, sondern man erblickt ihn wieder vom Rücken und von der linken Seite aus. Auf diese Weise kommt Christus dem gegitterten Fenster gegenüber zu sitzen und schaut so in die Landschaft hinaus. Durch das

Fenster flutet das Licht herein in den ärmlichen Raum mit dem gar zu kleinen Kronleuchter und den holländischen Strohsesseln, auf denen die zwölf Apostel um den Heiland herumsitzen, keineswegs die Typen idealer Mannesschöne, vielmehr meist ältere, meist bartlose Männer mit gefurchten Gesichtern, müden Leibern und arbeitsschweren Händen. Ihr Ausdruck verrät geistige Stumpfheit, aber brennendes Verlangen des Gemüts. Den Judas novellistisch hervorzuheben, wie es noch Gebhardt tat, hat Uhde verschmäht. Nur der leere Sessel vorn deutet auf Judas hin, und ganz hinten sehen wir aus dem düsteren Raume seinen Verräterkopf auftauchen. Schlichtheit, Innerlichkeit, absolute Versenkung in einen seelischen Vorgang in Harmonie mit adäquater Beleuchtungswirkung war das Ziel, welches dem Schöpfer dieses Abendmahles vorschwebte. Uhdes Bilder erregten anfangs einen Sturm der Entrüstung! — Heute hat man sich an sie gewöhnt und nimmt sie ebenso gelassen auf wie alle gewohnten Erscheinungen unseres Daseins. Es ist nun für den Historiker, der noch in älteren Anschauungen aufgewachsen ist, ungemein schwer, der von Grund aus neuen Auffassung Uhdes gegenüber zu einem abschließenden Urteil zu gelangen. Ich habe mir vor seinen Bildern oft die bange Frage vorgelegt: „Ist dem martialisch dreinschauenden hochwohlgeborenen Rittmeister bei den Gardereitern Fritz von Uhde jene scheinbar so paradoxe Vorstellung von dem Christus inmitten der modernen Proletarier nun wirklich aus der Seele geflossen, hat sie sich ihm mit zwingender elementarer Gewalt aufgedrängt, hat sie ihn gleichsam zu ihrer Verkörperung *gezwungen* oder ist sie doch nur das Resultat verstandesmäßiger Überlegung und raffinierter Berechnung? —“ Ich gestehe, daß ich auf diese peinigende Frage noch keine mich selbst befriedigende Antwort gefunden habe. So viel steht aber fest, daß es ernste und kluge Männer gibt, sowohl künstlerisch interessierte als auch solche, die der Kunst an sich fremd gegenüberstehen, welche von der tiefernsten Innerlichkeit seiner Kunst felsenfest überzeugt sind. Und sicherlich auf unmittelbarer Empfindung beruht sein Verhältnis zu den Kleinen, wie es sich in dem Bilde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ in rührend schlichter Weise offenbart. — Doch Uhde ist nicht nur religiöser Maler, er hat z. B. mit frischem, fröhlichem Naturalismus übende Trommler gemalt, ferner seinem Freunde, dem Münchener Schauspieler Wohlmut, durch ein meisterhaftes Porträt zum Fortleben in der Nachwelt verholfen, und er wird vor allem nicht müde, seine drei Töchter, bei deren Darstellung die Vaterliebe das Künstlerinteresse zu steigern scheint, wieder und wieder in allen möglichen schlichten Stellungen und interessanten Beleuchtungen darzustellen. Zuletzt ist dieser Stoffkreis mit dem religiösen zusammengeflossen, und Uhde ließ seine Töchter „Das Weihnachtslied“ anstimmen.

Der Münchener Maler Uhde und der Berliner Maler Liebermann stehen unter den ausgesprochen modernen Künstlern Deutschlands als Pfadfinder und Bahnbrecher obenan. Beide sind auch jeweilig in ihrer Stadt die Führer der „Sezession“, das heißt der von der allgemeinen Vereinigung losgelösten Gruppe von Künstlern, welche bei Ausstellungen jedermann nur nach seiner Leistung und nach sonst nichts zu beurteilen bestrebt sind. Zwischen Liebermannscher und Uhdescher Auffassung, zwischen rein malerischer Wiedergabe der Natur und ihrer Durchdringung mit gemütlich-seelischen Momenten steht die junge Generation. Darunter eine große Anzahl schöner Talente, die hier nicht einmal alle dem Namen nach aufgeführt werden können, geschweige denn daß es uns möglich wäre, ein historisch abschließendes Urteil über sie abzugeben.

Früher stand in München neben Uhde *Bruno Piglhein,* ein 1848 geborener Hamburger, der bereits 1894 in ein frühes Grab sinken sollte, ohne Gelegenheit gefunden zu haben, sein starkes, reiches und vielseitiges Talent voll zu betätigen. Piglhein beherrschte alle Skalen menschlicher Empfindung. Er trauerte mit den

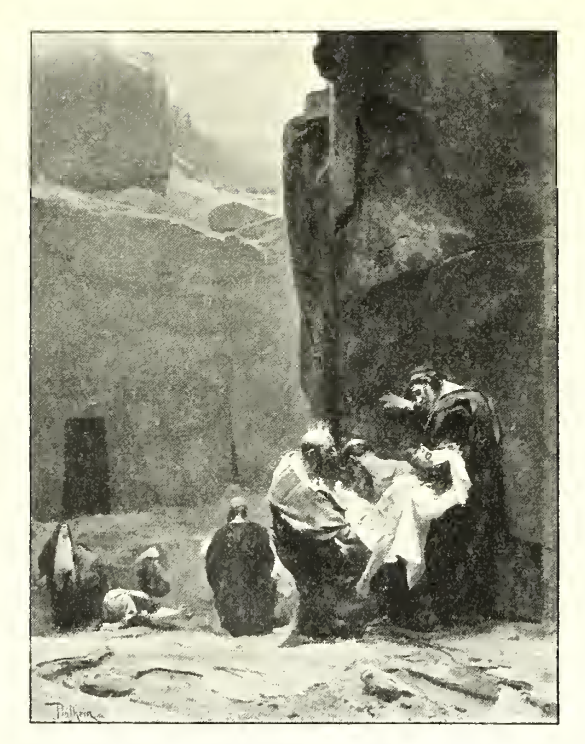


Fig. 247 Die Grablegung Christi von Piglhein in der Neueren Pinakothek zu München (Nach Photographie Hanfstängl)

Leidtragenden, die Christi Leichnam durch eine schaurige Felsenschlucht zur letzten Ruhe tragen (Fig. 247), und er fühlte sich völlig zu Hause im parfümdurchdufteten Zimmer der „Diva“, in dem sich diese mit frech geöffnetem Mieder wollüstig auf ihren Kissen dehnt, mit ihren verdorbenen Augen dem Kakadu zuschauend, der über ihr auf dem Ring sitzt (Fig. 248). Das erstgenannte Bild zeichnet sich durch eine eminente Vertiefung des Raumes und grandiose Silhouetten der einzelnen Figuren, das andere durch geradezu virtuose Stoffmalerei aus: wie herrlich ist die Atlasrobe der Diva, wie wunderbar das weiche, zerknitterte Kissen gemalt! — Dann existiert von Piglhein wiederum das ergreifende Bild einer Blinden, die sich tastenden Ganges durch ein Mohnfeld bewegt (München, Pinakothek) und ein bedeutender Christus am Kreuz (in der Berliner Nationalgalerie). Der Künstler schuf sogar ein gewaltiges Panorama der Kreuzigung Christi. Piglhein soll das Talent zu einem hervorragenden Wandmaler besessen haben, und es wird bitter beklagt, daß ihm keine Gelegenheit geboten wurde, sich nach dieser Seite hin auszuleben. Denn das war das allgemeine Unglück in der deutschen Kunstgeschichte der letzten 30 Jahre des 19. Jahrhunderts: auf der

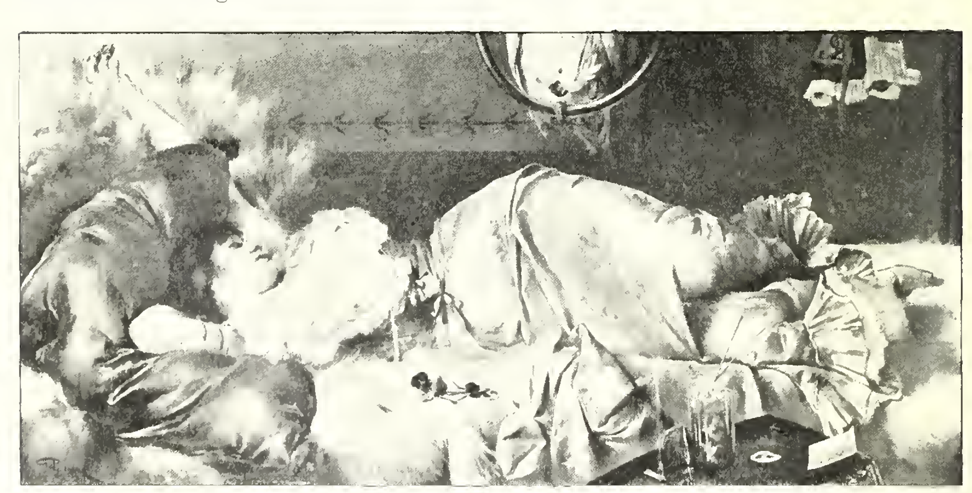


Fig. 248 Diva von Bruno Piglhein (Nach Photographie Hanfstängl)

einen Seite wurden die größeren Aufträge an mittelmäßige Köpfe vergeben, auf der anderen fanden die originell begabten Künstler keine Gelegenheit, sich dem Maß ihrer Kräfte entsprechend voll zu betätigen. Durch ihr vielfach wild genialisches Wesen stießen sie eben die spießbürgerlich gesinnten Auftraggeber ab! — Da waren die Pariser als Söhne einer uralten künstlerischen Kultur doch klügere Leute, die z. B. die Wände ihres Rathauses ihren jungen Feuerköpfen bereitwillig als Tummelplatz für deren oft recht phantastische Künstlerlaunen überließen.

Eine ähnliche Doppelnatur, wie sie Piglhein besaß, ist auch *Albert Keller* eigen. Einerseits malt er Herren und Damen, etwa in der behaglich-prickelnden Stimmung nach vortrefflichem Souper, andererseits versenkt er sich wieder und immer wieder in das Mysterium der Auferweckung von Jairi Töchterlein, sich hier

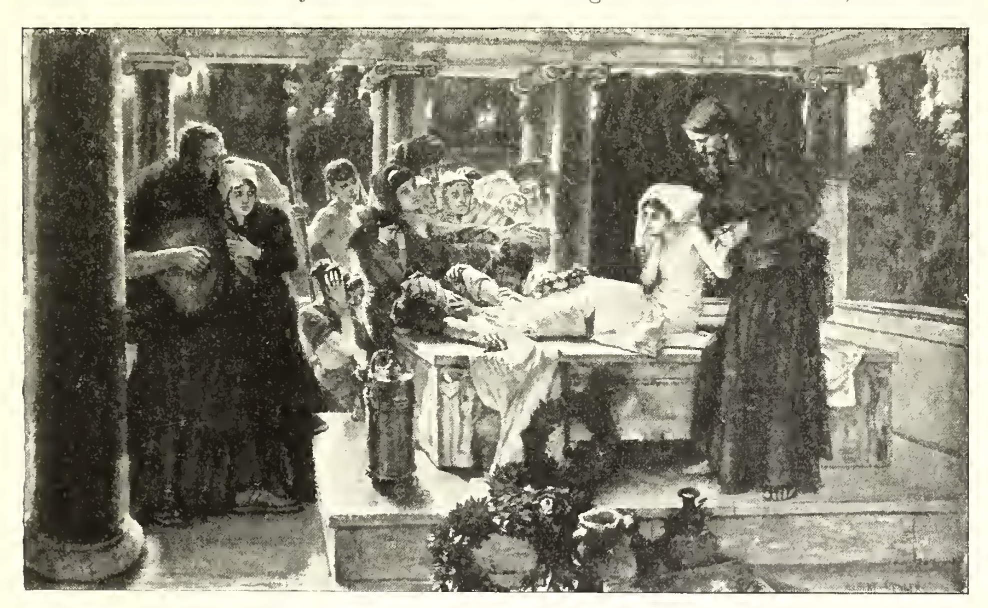


Fig. 249 Jairi Töchterleins Auferweckung von Albert Keller In der Neueren Pinakothek zu München (Nach Photographie Hanfstängl)

wie dort als feiner, pikanter Kolorist bewährend. Zuletzt machte er durch kongeniale Wiedergabe der Schlaftänzerin Madeleine von sich reden. Immer erweist er sich als ein genialer Kolorist. *Hugo Freiherr von Habermann* hat schon auf seinem frühen Bilde (in der Berliner Nationalgalerie) des in Gegenwart der Mutter vom Arzt untersuchten Sorgenkindes in den Gestalten von Mutter und Kind einen eigenartig eckigen, spitzigen weiblichen Typus dargestellt, den er nun ohne Unterlaß wiederholt und mit den raffiniertesten koloristischen Mitteln bis zur Manieriertheit steigert, ohne dabei jemals uninteressant zu werden. *Wilhelm Volz* und *Wilhelm Dürr* verdienen als poesievolle Heiligenmaler genannt zu werden. *Walther Firle* hat Uhdes christlich-soziale Richtung ins Melodramatische weitergeführt. *Julius Exter,* ein faustfertiger, kluger Mann, versteht es ausgezeichnet, Eindruck zu machen; er ist eine Art deutscher Besnard. Durch *Paul Höckers* französierende Modernität schaut stets ein wenig echt deutsche Sentimentalität hindurch. *Zügel* und *Weisshaupt* sind die Gründer weitschichtiger Tiermaler-Schulen, innerhalb deren sie sich selbst als die Ersten bewähren durch die Plastik der Erscheinung im Raum und die unbedingt wahre Wiedergabe der Tiere. *Hans von Bartels,* ein geborener Hamburger, ist ein grandioser Marinemaler. In der Landschaft wird

allgemein das Beste geleistet.[1]) Der Name *Schleich* hat auf diesem Gebiete durch Eduard d. J. (1853—93) seinen guten Klang behalten. Ebenso hat Dachau als Künstlerkolonie durch die moderne Bewegung nur an Bedeutung gewonnen. Andere Kolonien sind dazugekommen. Wie sich im gesamten modernen Leben als Reaktion gegen die Großstadt die Villenkolonie geltend machte, so im Kunstleben die Künstlerkolonie.

Aus der großen Anzahl tüchtiger Münchener Maler der Gegenwart seien wenigstens dem Namen nach aufgeführt die Landschafter *Karl Th. Meyer-Basel, Bernhard Buttersack, August Fink, Keller-Reutlingen, Richard Kaiser, Richard Pietsch, Adolf Hölzel* und *Otto Strützel,* der Tiermaler *Braith,* der Porträtist *Leo Samberger,* der Bildnismaler *Alois Erdtelt,* der Empiredarsteller *Franz Simm,* die Brüder *Johann Kaspar* und *Ludwig Herterich,* der gemütvolle *Paul Hetze* († 1901), der raffinierte Tänzerinnenmaler *Hierl-Deronco,* der geniale Pferdedarsteller *Angelo Jank, Karl Becker-Gundahl, Julius Diez, Karl Marr, Arthur Langhammer, Wilhelm Karl Räuber, Georg Schuster-Woldan* und sein durch eigene Auffassung hervorstechender Bruder *Raffael Schuster-Woldan,* der für den Bundesratssaal des Berliner Reichstagsgebäudes Deckenbilder malte, in denen er durch Farbe, Licht und Schatten einfach große Wirkungen erreicht hat. *Adolf Münzer, Fritz Erler* und namentlich *Walter Georgi,* der Sohn des Leipziger Bürgermeisters, zeichnen sich durch wild geniales Wesen aus. *Adolf Hengeler,* der altbekannte Zeichner für die „Fliegenden Blätter", versuchte sich in den letzten Jahren in der Ölmalerei, indem er mit den Mitteln des modernen Pleinair im Sinne der Schwind und Spitzweg Märchen erzählte. Bald beeinträchtigt die gewollt kindliche Behandlung sein glückliches Fabulieren, bald gelingt es ihm, seine schnurrigen Einfälle mit schöner landschaftlicher Stimmung zu vereinigen. Der jung verstorbene *Ludek Marold* (geb. 1865 in Prag, gest. daselbst 1898), der uns gleichfalls von den „Fliegenden Blättern" her vertraut ist, war ein großes Talent, ein scharfer Beobachter und ein eminenter Aquarelltechniker. Er verstand es, die vornehme Gesellschaft nach Ausdruck und Bewegung, Tracht und Umgebung meisterhaft in Form und Farbe mittelst einer überaus geistreichen Technik zu schildern, und überragt in dieser Beziehung nicht nur den allmählich in Manier erstarrten *Schlittgen,* sondern auch den talentierten *Freiherrn Ferdinand von Reznicek.*

Im allgemeinen haben die Münchener „Fliegenden Blätter" in den letzten Jahrzehnten an Wirkung eingebüßt. Ihr harmloser Witz und Humor, der sich bemüht, nach keiner Seite hin anzustoßen, vermag dem ernsten und scharfen Geist der Zeit nicht mehr zu genügen. Dafür sind die „Jugend", der „Simplicissimus" auf den Plan getreten.[2]) Die Jugend verfolgt in erster Linie rein künstlerische Ziele. Sie ermöglicht es jungen aufstrebenden Künstlern, mit ihren bildmäßigen Kompositionen wie mit Skizzen und Studien vor ein größeres Publikum zu treten. Sie sucht Interesse und Verständnis für die moderne Kunstbewegung in das deutsche Haus und in die deutsche Familie zu tragen. Daneben bekennt sie sich offen und ehrlich zu einer deutsch-liberalen, speziell zu einer anti-ultramontanen Richtung. Die politische Satire wird hauptsächlich durch *Julius Diez* ausgeübt, der sich unter altdeutschen Einflüssen einen eigentümlich stilisierenden

[1]) *Leitschuh,* Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Straßburg, Heitz. — *W. v. Seidlitz,* Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg 1897. — *Alfred Köppen,* Die moderne Malerei in Deutschland. Sammlung illustrierter Monographien. Velhagen & Klasing. Bielefeld und Leipzig.

[2]) Jugend, Münchner illustr. Wochenschrift für Kunst u. Leben, Nr. 1, Jan. 1896. München, Hirth. — Simplicissimus, illustr. Wochenschrift, I. Jahrg., Nr. 1, 4. April 1896. München, Langen. — *F. v. Ostini,* Die Künstler der Münchener „Jugend". Velhagen & Klasings Monatshefte XVI. 609 ff.

Stil gebildet hat. Kunst und Politik aber führen in der Jugend sozusagen je ihr eigenes, gesondertes Dasein, gehen unabhängig nebeneinander her. Dagegen ist der „Simplicissimus“ ein eminent politisches Witzblatt. Die Kunst erscheint hier in den Dienst politischer Satire gestellt, nur bisweilen klingen uns rein lyrische Töne aus den Versen und Zeichnungen von Wilhelm Schulz entgegen. Die Satire aber richtet sich unterschiedslos gegen alle Stände, die Ansehen, Macht, Stellung, Geld besitzen; außerdem gegen den Bauernstand. Selten dagegen wird ein scharfes Wort oder eine satiriche Zeichnung gegen den Handwerker, den Arbeiter oder gegen den Sozialdemokraten geschleudert. Noch seltener ein patriotisches Wort gesprochen. Wenn daher der Simplicissimus auch absolute Objektivität prätendiert, so möchte man doch geneigt sein, ihm eine gewisse sozialistische Grundtendenz zuzuschreiben. Die scharfe Satire ist für die von ihr Betroffenen sehr heilsam. Sie haben Gelegenheit, ihre Fehler, Schwächen und Verkehrtheiten wie in einem unerbittlichen Spiegel zu betrachten. Aber sie wird zugleich zu einer hohen Gefahr, indem sie die wohlhabenden, gebildeten, höheren Stände über Gebühr vor dem einfachen Mann aus dem Volke herunterzieht, der nicht zu unterscheiden vermag und nur zu sehr geneigt sein dürfte, die grotesken Übertreibungen des Simplicissimus für bare Münze zu nehmen. So grunddumm, so abgrundschlecht, so bis ins Mark hinein angefault, wie sie hier dargestellt werden, sind die besitzenden Klassen denn doch — Gott sei Dank! — noch nicht. Bisweilen möchte es einem scheinen, wie wenn die Satire des Simplicissimus sich nicht auf das Bestreben, Schäden aufzudecken, beschränkte, sondern in die Freude am Kotwerfen ausartete. Fast immer aber ist sie witzig, geistreich und in eminentem Sinne künstlerisch. In der Wirkung übertrifft der Simplicissimus die Jugend bei weitem, künstlerisch wie politisch, textlich wie illustrativ. Dabei kommt ihm das günstigere, überhöhte Format wesentlich zustatten. Wie die Wirkung des Simplicissimus textlich in erster Linie auf den Gedichten des wahrhaft genialen Versifex Peter Schlemihl (alias Ludwig Thoma) beruht, so illustrativ auf den Karikaturen des Titelblattzeichners *Thomas Theodor Heine,* in denen dieser mit einem stilistisch dekorativen Geschick allerersten Ranges das politische und Familienleben der Deutschen verhöhnt. *Wilke* und *Bruno Paul* steigern sowohl durch Weglassen als auch durch Hervorheben das Charakteristische einzelner Berufsstände nicht nur bis zur Karikatur, sondern darüber hinaus ins Ungeheuerliche. *Wilhelm Schulz* ist, wie oben bereits erwähnt, der Lyriker in diesem Kreise. Auch er schwingt offensichtlich einen Knotenstock, hegt aber ein zartes Gefühl in seinem Busen. *Thöny* ist der eigentliche Kolorist unter den Simplicisten. Es ist wunderbar, wie er den bunt uniformierten Reiter auf braunem Gaul mit erstaunlich wenigen Mitteln zu einem duftigen Farbenbukett zu verwerten versteht. *Rezniceks* persönliche Note besteht in seinem Demimonde-Parfüm, in seiner sinnlich-erotischen Auffassung, in seiner eminenten Pikanterie. Daß seine Figuren und Gruppen geeignet sind, in dem heranwachsenden Geschlecht nicht nur rein künstlerische Empfindungen auszulösen, wer vermöchte es zu bezweifeln?! Und diese Gefahr ist gerade für feinere Geister um so größer, als Rezniceks Pikanterie mit seinen hohen, rein künstlerischen Qualitäten aufs innigste verwachsen ist. Im ganzen hat der Simplicissimus den Versuch unternommen und glänzend durchgeführt, die Errungenschaften moderner künstlerischer Technik und Naturauffassung, namentlich aber den sog. Plakatstil, der mit großen, keck aneinander gereihten Farbflächen arbeitet, in den Dienst der Illustration zu stellen. Daß manch anderes Blatt mit mehr oder weniger Geschick dem Simplicissimus auf seinen Pfaden nachzustreben versucht, versteht sich von selbst. Es gibt zurzeit in Deutschland keine illustrierte Zeitschrift, deren Witze so lustig zu lesen, deren Bilder so vergnüglich anzuschauen wären! — Welche und wie gerechtfertigte Bedenken in bezug auf die etwaigen üblen Wirkungen dieses Blattes in politischer und sittlicher Beziehung man auch immer hegen

möge — Hand aufs Herz! — man pflegt in Lesekabinetten, in Wirts- und Kaffeehäusern zuerst und am liebsten nach dem Simplicissimus zu greifen.

Wir haben oben Fritz von Uhde an die Spitze des weitschichtigen Absatzes gestellt, der von moderner Münchener Malerei und Zeichnung handelt, wir wollen diesen Absatz nun mit dem bedeutendsten Münchener Maler neben ihm, mit *Franz Stuck* [1]), beschließen. Franz Stuck gehört zu den bodenständigen unter den Münchener Künstlern. Er wurde zu Tettenweis im Jahre 1863 geboren und stammt aus einer einfachen Familie, welcher er, der jetzt in selbsterdachter, edel antikisierender Villa im feinsten Stadtviertel Münchens wohnt, ein treuer Sohn geblieben ist. Es soll rührend anzusehen sein und ist für den Menschen Stuck ehrend, wenn er, der bedeutende Künstler, der stattlich schöne Mann, der vornehme Herr im Gehrock und Zylinder sein altes Mütterlein, das am hergebrachten bäuerlichen Gewande festgehalten hat, sorgsam am Arm durch die Strassen der Residenz geleitet.

Stuck begann als gewandter und geistreicher Zeichner für die Fliegenden Blätter, sowie durch seine Entwürfe zu „Karten und Vignetten“ die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zu lenken. Allmählich wuchs sich der Zeichner zu einem hervorragenden Maler und Bildhauer zugleich aus. Der Antike schuldet er viel. Wie er sich schließlich sein Haus als ernste, statuengeschmückte römische Villa erbaute und dessen große Räume mit pompejanischen Motiven zierte, klingt die Antike von allem Anfang an thematisch und formal in seinen Werken durch. Aber auch den großen Koloristen des 16. und 17. Jahrhunderts dürfte er wohl manche wertvolle Anregung zu verdanken haben. Wer je mit einem modernen Maler im Museum war, weiß, dass diese an alte Bilder, welche sie bewundern, ganz nah heranzutreten und immer die eine oder die andere Einzelheit lobend hervorzuheben pflegen, selten dagegen das ganze Kunstwerk ins Auge fassen. Anders Stuck. Es wird mir unvergesslich bleiben, wie ich eines Morgens in die Alte Pinakothek kam und daselbst Stuck, einen Rubens betrachtend, sah. Er stand in weiter Enfernung vor dem Bilde, fest in sich zusammengefaßt, wie auf der Mensur, und blitzte es mit seinen feurigen Augen an wie einen Gegner. Man sah es dem Manne an, wie intensiv er geistig arbeitete und wie er den ganzen großen künstlerischen Eindruck tief in sich aufzunehmen bemüht war. Dies scheint mir für Stuck charakteristisch. Auch seine eigenen Schöpfungen sind von dem studien- und skizzenhaften Wesen der modernen Kunst weit entfernt und stellen stets in sich geschlossene ganze und grosse Werke vor. Besonders gilt das von seiner Plastik. Sein bronzener Athlet, ein junger, nackter und — wie der Künstler selber — kraftvoller Mann, der mit Anspannung aller Muskeln, mit Aufwand seiner ganzen Körperstärke eine schwere Kugel über sich emporhält, hat innerhalb der modernen Skulptur geradezu klassische Geltung erworben. Hier ist die Einwirkung der Anstrengung und Kraftentfaltung auf die anatomischen Verhältnisse in glänzender Weise zur Darstellung gebracht. Der Plastiker Stuck geht auch im Gemälde im Gegensatz zu dem „Landschafter Böcklin“, mit dem er sonst viele Berührungspunkte besitzt, immer von der menschlichen Gestalt aus. Sie steht im Mittelpunkt seines gesamten künstlerischen Interesses. Die Landschaft, namentlich aber das psychologische Moment treten dagegen zurück. Stuck greift zwar gelegentlich Gegenstände aus dem christlichen Stoffkreis auf, wie Kreuzigung und Pietà, malt die Sünde, den Krieg, verkörpert das böse Gewissen, erzählt antike Märchen — aber, so mannigfaltig er auch immer in der Stoffwahl sein mag, im letzten Grunde interessiert ihn der dargestellte Gegenstand doch ungleich weniger als die Darstellung selbst. Die Freude am Bilden und Formen ist es, welche diesen Künstler ganz

[1]) Stuck-Album, Text von *Bierbaum*. München 1893. — *F. H. Meissner*, Franz Stuck. Leipzig 1900. — *O. J. Bierbaum*, Stuck. Bielefeld und Leipzig 1900. — *H. Vollmer*, Franz Stuck. Berlin 1902. — *Artur Weese*, F. S. Graphische Künste. Wien 1903. — *Franz Stuck*. 30 Photogravüren nach Gemälden des Meisters. München 1899.

beseelt. Von diesem Standpunkt aus muß man auch seine thematische Unselbständigkeit beurteilen. Stuck gibt selten etwas, das man nicht schon vor ihm irgendwo gesehen hat. Besonders erweist er sich von Böcklin abhängig, von dem er z. B. die Freude am Kentaurenleben übernommen hat. Wie in Stucks Plastik die straffe Form entzückt, so ist an seinen Gemälden stets der feste, sichere Strich, die dekorativ wirksame, fast monumentale Linie anzuerkennen. Stuck ist aber auch Maler im eigentlichen Sinne des Wortes. Ja, er versteht es, wie selten jemand, die Farbe psychologisch zu verwerten, die Farbenstimmung der thematischen anzupassen.[1]) Wenn bei irgend einem Künstler, so kann man bei Stuck von jubelnden und klagenden Farbentönen sprechen. Seine Kompositionen aber liebt er nach Form und Farbe in einen möglichst beschränkt angenommenen Raum einzufügen, in dem auch Jahreszahl und Namensinschrift wie bei Böcklin und bei den alten Meistern nach Ton und Linie verwertet werden. Ein Meisterwerk nach all diesen Richtungen ist das prachtvolle Sezessionsplakat, der Athenekopf. Die gedrungene Kraft und Festigkeit aber in Stucks gesamtem Schaffen entspricht nicht nur persönlich dem Manne Stuck, sondern auch dem altbayerischen Volksstamm, aus dem er hervorgegangen ist, und den er, wenn auch in weniger feiner, so doch in ebenso charakteristischer Weise repräsentiert, wie Schwind und Spitzweg. Leider nimmt Stuck bisweilen nicht alle seine Kräfte zusammen, oder er strebt über die Grenzen seiner Kraft hinaus und verfällt dann ins Bizarre und Manierierte, wie z. B. in der „Austreibung aus dem Paradiese“.



Fig. 250 Die Sünde von Franz Stuck
In der Neueren Pinakothek zu München
(Nach Photographie Hanfstängl)

Die beiden Beispiele seiner Kunst, die wir hier abgebildet haben, repräsentieren diese in ebenso charakteristischer wie günstiger Weise. Aus bläulich dämmerndem Dunkel leuchtet das Fleisch der „Sünde“ (Fig. 250) verführerisch heraus, in seiner Wirkung gehoben von der bunten Schlange und dem langen rabenschwarzen Haar, von dem sich einige Löckchen gelöst haben und das

[1]) Vgl. den Aufsatz von Artur Weese.

schimmernde Fleisch gleichsam liebkosen. Mit starrem, durchbohrendem und eiskaltem Blick schaut die Sünde von der Seite auf den Beschauer. Der „Krieg“ (Fig. 251) ist eine Verkörperung des Krieges in Gestalt eines von rohester Ruhmbegier erfüllten Jünglings, der im eigentlichen Sinne des Wortes über Leichen hinweg dem Siege zustrebt. Koloristisch ist das Bild hauptsächlich auf drei Farben aufgebaut: Schwarz im Gaul; Rot an dem blutbefleckten Schwert und in dem Glutschein, der über der verbrannten Stadt im Hintergrund aufsteigt; und einem fahlen Weiß mit bläulichen Schatten an den Leichen. Es steckt noch ein wenig Pilotysche Effektmalerei, es steckt aber auch ein Stück modern sozialistischer Weltanschauung in dem Bilde. Übrigens scheint es dem Künstler nicht ganz gelungen zu sein, seine Absichten zum Ausdruck zu bringen. Das Anatomiestudium ist in dem fertigen Gemälde nicht harmonisch aufgegangen, sondern es macht sich noch etwas aufdringlich bemerkbar. Gedanklich und kompositionell fällt die Ähnlichkeit mit Rethels Totentanzholzschnitt auf, die wohl auf bewußter Entlehnung beruhen dürfte. Aber Stuck hat sein großes Vorbild nicht sklavisch nachgeahmt, sondern unter Benutzung desselben etwas Neues und in sich Geschlossenes gegeben. Die Art, wie der vorwärtsschreitende Gaul kompositionell in den Rahmen hineingezwungen ist, entbehrt fürwahr nicht der Größe! —

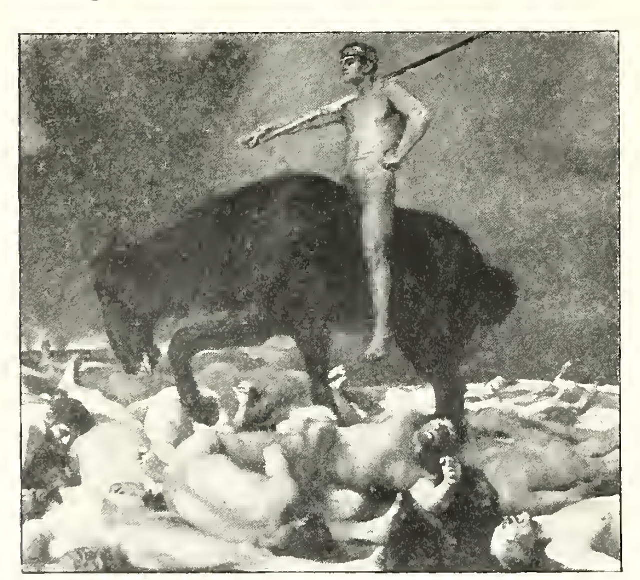


Fig. 251 Der Krieg von Franz Stuck
(Nach Photographie Hanfstängl)
In der Neueren Pinakothek zu München

Eine noch um ein halbes Dezennium jüngere Münchener Malergeneration als Stuck repräsentiert *Max Slevogt* (geb. in Landshut im Jahre 1868), der aber in den letzten Jahren nach Berlin übergesiedelt ist. Slevogt ist im Gegensatz zu Stuck u. A. ganz und ausschließlich Maler. Er sieht die Welt auf ihre farbige Erscheinung hin an, ihm drückt sich alles in Farbentönen aus: menschliche Form, räumliche Vertiefung und psychologische Charakteristik. Mit einer sehr energischen und selbständigen Auffassung ausgestattet, geht der ernst und unermüdlich ringende Künstler auf durchaus eigenen Wegen selbstgestellten Farben- und Beleuchtungsproblemen nach.[1]) Daß er sich dabei von allem, was wir gewöhnt sind, so weit entfernt, um als Sonderling erscheinen zu müssen, wer wollte es leugnen?! — Von Slevogts Kunst vermag man sich nach Reproduktionen kein Urteil zu bilden, weil diesen nicht nur das Beste, sondern überhaupt das Fundament fehlt,

[1]) Als Prophet der hohen Bedeutung Slevogts ist der Münchener Kunsthistoriker Privatdozent und Konservator Dr. Karl Voll aufgetreten, dessen Kritiken in der Münch. Allgem. Ztg., wenn auch bisweilen überscharf gegen die Anhänger älterer Richtungen z. B. gegen Lenbach, so doch immer höchst beachtenswert gewesen sind.



Fig. 252 Der verlorene Sohn von Max Slevogt (Zu Seite 340)

auf dem die ganze Kunst dieses eigenartigen Mannes aufgebaut ist: die herrlich leuchtende — wundervoll gestimmte Farbe, die er in merkwürdig lockerer Weise, ähnlich wie Rembrandt, auf die Leinwand aufzutragen versteht. Immerhin ermöglicht uns die Abbildung von Slevogts „Verlorenem Sohn" (Fig. 252), sobald wir das erste, unausbleibliche Befremden überwunden haben, die Energie zu erkennen, mit der die Gemütsbewegungen herausgearbeitet sind: auf dem rechten Flügel die Zerknirschung des Unglücklichen, auf dem Mittelbilde die Scheu des Verkommenen, der in das Vaterhaus eintritt, und das entsetzte Auffahren des Alten. Ferner ist auf dem Mittelbilde der Raum mit der von hinten herein geöffneten Türe sehr plastisch gegeben. Der linke Flügel geht in der Reproduktion fast ganz verloren. Es liegt dies an der besonderen, dem dargestellten Auftritt entsprechenden Beleuchtung, die Slevogt hier beabsichtigt und bis in alle Konsequenzen streng durchgeführt hat. Immerhin ist auch hier der energisch herausgearbeitete Hauptgedanke erkennbar: die Bajadere, eine Dienerin der Venus deletrix, stürzt sich wie ein Vampyr mit hoch erhobenen Armen auf den Jüngling, gleichsam um ihm Saft und Kraft auszusaugen. Dem grellen künstlichen Licht des linken entspricht die tiefe Dunkelheit des rechten Flügels, in der Mitte wechseln Hell und Dunkel bedeutungsvoll ab. Mit Slevogt ist auch *Breyer*, wie Slevogt ist auch *Louis Corinth* in den letzten Jahren von München nach Berlin übergesiedelt. Corinths starkes Talent enthält viel derbe Kraft, verrät aber bisweilen einen Stich ins Brutale.

In Berlin selbst hat die Moderne im Anschluß an Liebermann, sowie unabhängig von ihm kräftig Wurzel gefaßt. *Franz Skarbina* verrät Pariser Schule, Pariser Bildung, Pariser Geschmack. Er vermag das moderne Großstadtstraßenbild mit dem Auge des Malers anzuschauen und ungezählte feine Reize der Form und der Farbe, der Beleuchtung und der Bewegung herauszusehen. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses herrscht die graziös einherschreitende Mondaine im eleganten Straßenkostüm. *Walter Leistikow* [1]) hat sich den früher so viel und so sehr mit Unrecht verlästerten Grunewald zum Hauptobjekt seiner Studien erwählt, wenn er auch sein Stoffgebiet in neuester Zeit sehr erweitert hat und zu den vielseitigsten Landschaftern gehört. Die Berliner haben ihm viel zu danken, denn er hat ihnen gezeigt, daß man weder in die Alpen noch an die See zu gehen braucht, um künstlerische Genüsse aufzufinden, daß das Gute auch für sie, ach! — so nahe liegt. Das tiefe Blau der verschwiegenen Grunewaldseen, das dunkle Grün der Kieferkronen und das glühende, im Sonnenlicht herrlich leuchtende Rotbraun ihrer Stämme, wozu etwa noch ein heller sandiger Weg und ein Stückchen bunten Wolkenhimmels kommt, pflegt er zu den schönsten und kräftigsten Farbenharmonien zusammenzufassen (Fig. 253). *Ludwig von Hofmann* (gegenwärtig Professor in Weimar) [2]) ist weiter gegangen als Leistikow. Er hat sich nicht mit dem stimmungsvollen Abbild der wirklichen Natur begnügt, sondern diese — wohl unter dem Einfluß Böcklins — nach Form und Farbe vereinfacht und zugleich gesteigert. Vor allem aber bemüht er sich, die Stimmungen, welche der Anblick der Natur in ihm auslöst, nicht nur durch ein Abbild der Landschaft, sondern zugleich durch poetisch aufgefaßte menschliche Figuren in der Landschaft auszudrücken. Ludwig von Hofmanns Bilder sind immer liebenswürdig, immer eigenartig, immer fein empfunden, aber bisweilen fehlt ihnen die Kraft und die Fähigkeit, den Beschauer unbedingt zu überzeugen. *Kurt Störing* hat sich gründlich in Nietzsche eingelebt und diesen im Bildnis tief zu erfassen versucht, wie überhaupt der Dichter-Philosoph zum Gegenstand

[1]) Kunst f. Alle, 1903 pag. 345.

[2]) *Oskar Fischel*, Ludwig von Hofmann. Bielefeld und Leipzig.

lebhaftesten Interesses und glühender Begeisterung für viele bildende Künstler unserer Tage geworden ist.[1]) *Ludwig Dettmann* (jüngst nach Königsberg berufen) hat eigenartige Töne angeschlagen, in melodramatischer Weise gedichtet, und in seinen Triptychen deutsche Sentimentalität mit den Mitteln moderner Technik vorgetragen. Auch *Hans Herrmann* und *Arthur Kampf* sind noch unter den Berlinern, *Ed. Kämpffer* und *Ol. Jernberg* unter den *Düsseldorfern* besonders hervorzuheben. Der Landschafter *Eugen Bracht* wurde von Berlin nach Dresden berufen, wo *Hermann Prell* in der Künstlerschaft einen der ersten Plätze neben ihm einnimmt. Der Dresdener Maler *Gotthard Kuehl,* ein Sohn der guten Stadt Lübeck, liebt das Glitzern von Rokokokirchen und die eigenartige Stimmung niederdeutscher Altmännerhäuser. Er schwärmt für Symphonien in Gelb und Blau. In Weimar erwies sich ein Enkel Schillers, der Baron *Gleichen-Russwurm,* als anspruchsloser moderner Landschafter im besten Sinne. In Hamburg gibt *Thomas Herbst* die Idyllen der Großstadt und die landschaftlichen Reize ihrer Umgebung in fein empfundenen Bildern wieder.



Fig. 253 Grunewaldsee von Walter Leistikow

Unweit von Bremen aber hat sich in Worpswede[2]) — wie in Dachau bei München — eine Künsterkolonie niedergelassen, welche das Banner der „Heimatkunst" aufgepflanzt hat. Der starke französische und sonstige fremde Einfluß auf unsere deutsche Kunst hat überhaupt in deutschen Landen nach den allgemein gültigen Gesetzen von Aktion und Reaktion das Verlangen nach Heimatkunst rege gemacht. In sehr prägnanter Weise gelangt es gerade in Worpswede zum Ausdruck. Die *Mackensen*, *Vinnen*, *Modersohn*, *Hans* und *Doris am Ende*, *Friedrich Overbeck*, *Heinrich Vogeler* u. A. bemühen sich, die schlichten Reize

[1]) Über Nietzsche-Bildnisse vgl. Beil. zur M. Allgem. Ztg. 1902, pag. 535.
[2]) *Rainer Maria Rilke,* Worpswede. Bielefeld u. Lpzg. 1903.

ihres teuren Heimatlandes nach ganz bestimmten koloristischen und linearen Kompositionsgrundsätzen in Bild und Radierung zu verherrlichen.

In Wien, wo die Moderne einen Stich ins Kokette zu haben scheint, ragt vor anderen *Gustav Klimt* [1]) hervor, der wegen seiner großen, für die Universität bestimmten Repräsentationsgemälde der Philosophie, Medizin und Jurisprudenz viel beachtet, viel vergöttert und viel verketzert worden ist. Klimt hat bei seinen Konzeptionen auf alle geschichtliche Überlieferung verzichtet und den Schwerpunkt nicht auf scharfes Herausarbeiten des gedanklichen Gehaltes der ihm gestellten Themen gelegt, sondern seine Aufgabe lediglich vom rein künstlerisch-koloristischen Standpunkt aus angepackt. Neben Klimt werden in Wien *Karl Moll* und *Ferdinand Andri* genannt, aber auch die durch ihr frisches Kolorit hervorstechende Frau *Tina Blau-Lang* darf nicht vergessen werden.

Im allgemeinen scheint aber die Moderne einen gesunderen Boden als in der österreichischen Kaiserstadt in den kleineren süddeutschen Residenzen gefunden zu haben. Stuttgart und Karlsruhe sind wie gesagt von München aus wesentlich befruchtet worden. In Stuttgart schafft der unbedingte Naturalist und glänzend begabte Naturpoet *Graf Kalckreuth* (früher in Weimar), ferner *Otto Reiniger* und *Robert Haug*, der durch die kräftige räumliche Vertiefung seiner Bilder verblüfft, das Empirekostüm bevorzugt und dem Soldaten- und Kriegsleben von 1813, 14, 15 poetische Seiten glücklich, wenn auch mit einem etwas sentimentalen Beigeschmack abgewonnen hat.

Vorzüglich gedeiht die junge Karlsruher Malerschule. [2]) Sie enthält neben Münchener und anderem Import verhältnismäßig viel bodenwüchsige Elemente, welche dem gesegneten „badischen Ländle“ entsprossen sind. *Hermann Baisch* (1846—94) vertrat hier die Tier- und Landschaftsmalerei. *Gustav Schönleber* vertritt noch in glänzender Weise die ältere Landschaftskunst mit sehr gediegenen Kunstmitteln und vorzüglicher Bildwirkung. Herrlich sind seine Gardasee-Bilder. Neben ihm ist *Hans von Volkmann* zu nennen. *Friedrich Kallmorgen* (geboren 1856 in Altona) wurde im Jahre 1902 nach Berlin berufen. Dafür kehrte der feinsinnige *Ludwig Dill* aus München in seine badische Heimat zurück. Er pflegt seine Landschaften — Dachauer Flachlandschaften und venetianische oder andere Wasserlandschaften — in breiten, satten Farbenflächen anzulegen, die sich in kräftigen Konturen von einander scheiden. Der sinnige und gemütvolle *Robert Pötzelberger* (geb. 1856 in Wien) trägt Spitzwegschen Humor mit modernen Kunstmitteln vor. Aber als glänzendster Stern leuchtet am Karlsruher Kunsthimmel *Hans Thoma* [3]). Der 1839 in Bernau im Schwarzwald gebürtige Künstler ist erst seit wenigen Jahren in seine badische Heimat zurückgekehrt. Früher pflegte man ihn als den „Einsiedler von Frankfurt“ zu bezeichnen. Denn er hat lange Jahre in der alten Reichsstadt zugebracht, und er ist in der Tat ein Einsiedler, wenigstens in *dem* Sinne, daß er seine Kunst, ohne rechts oder links zu schauen, ohne sich um Beifall oder Tadel zu kümmern, ganz für sich und aus sich heraus gebildet hat. Bei Thoma ist alles originell: Technik, Naturauffassung und Empfindung. Dabei ist seine Originalität keine gesuchte, sondern eine selbstverständliche, natürliche und von Grund aus deutsche. Thoma gehört auf dem Gebiete der bildenden

---

[1]) Vgl. u. a. Kunst f. Alle, 1. Jan. 1904.

[2]) Zur Karlsruher Jubiläums-Ausstellung vgl. u. a. Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, pag. 250.

[3]) *Corn. Gurlitt*, H. Th. Kunst unserer Zeit. 1890. I. 55. — *Hans Thoma* und *Henry Thode*, Federspiele. Frankfurt a. M., Keller, 1893. — H. Th., 18 Photographien nach den Originalen des Meisters. Text von H. Thode. München, Hanfstängl, 1892. — *F. H. Meissner*, Hans Thoma. Leipzig 1900. — Servaes, Hans Thoma. Berlin 1901. — *Fritz von Ostini*, H. Thoma. Bielefeld und Leipzig 1901.

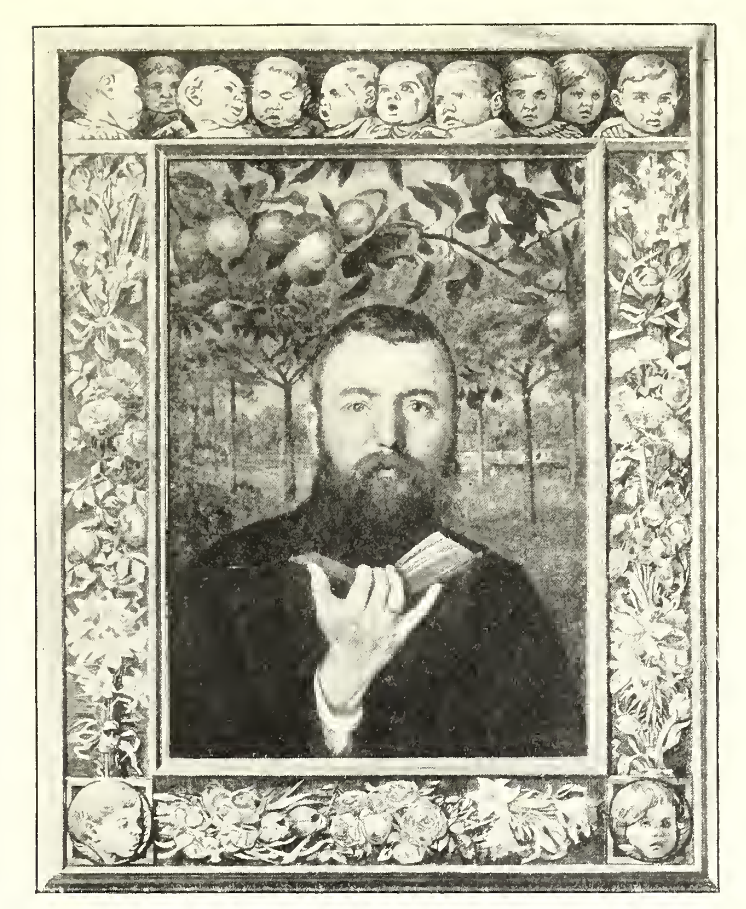


Fig. 254 Selbstbildnis Hans Thomas (Zu Seite 344)

Kunst zu den Herzenskündern deutschen Menschentums, wie sie sich über die Grenzen der Jahrhunderte herüber die Hände reichen, die Schongauer, Dürer, Rembrandt, Cornelius, Schwind, Richter, Rethel, Böcklin und Klinger. Thoma kann sagen, was er will, es wird ihm unwillkürlich immer ein Gedicht daraus. Daher hängen wir Deutsche auch mit so inniger Liebe an ihm und übersehen in unserer blinden Liebe und Verehrung gern seine Schwächen und Verzeichnungen. Denn Thoma läßt sich viel Verzeichnungen zuschulden kommen, viel mehr und viel gröbere, als es Böcklin je getan hat. Man weiß oft nicht: Kann er's nicht besser? Oder: Will und braucht er's nicht besser zu machen, um seine ganz bestimmte künstlerisch-poetische Absicht zu erreichen? Und diese letztere Annahme dürfte wohl die richtige sein. Das kleinste Blatt von Thoma ist nach Gedanke und Gefühl, Form und Farbe immer ein in sich geschlossenes Kunstwerk. Alles, was zu dieser einheitlichen Wirkung nötig war, hat Thoma getan, darüber hinaus aber auch keinen einzigen Strich um der äußerlichen Naturrichtigkeit willen. So kommt es, daß bisweilen geradezu kindliche Partien (z. B. in der Darstellung des Pferdes) neben solche zu stehen kommen, die eine geradezu glänzende Beobachtungsgabe verraten. Thoma hat zu einer Zeit schon Freilichtmalerei gepflogen, als man in Deutschland noch allgemein im dunkelsten Galerieton schwelgte. Er ist Maler und Illustrator. Ganz besonders eignet sich die farbige Lithographie zum bequemen Ausdrucksmittel für seine märchenhaft gestimmte, deutsch lieb und traulich anheimelnde Kunst. Thoma darf nicht mit Schwind und Richter, geschweige denn mit Böcklin und Klinger an Talent, Schaffenskraft und Küntlertum gleichgestellt werden, aber er überragt himmelhoch die Nichts-als-Techniker unter den deutschen Künstlern. Gegenüber der vielfach öden und leeren Studien- und Skizzenhaftigkeit, die uns von Ausstellungswänden entgegengähnt, sind seine Bilder und Blätter von ge-

drängter Formen- und Farben-, Gefühls- und Gedankenfülle. Sein Stoffgebiet ist sehr weit, es umfaßt Landschaften, religiöse Gegenstände, Bildnisse, Märchen, eigene Phantasiegebilde etc. Wie unsagbar altdeutsch lieb mutet uns das Selbstbildnis des in einem Buche lesenden Künsters vor einem Obstgarten und unter dekorativ verwandten Bäumen an (Fig. 254)! — Da blicken wir in ein gerades, deutsches Gesicht, in ein treuherziges Malerantlitz! — Und zugleich sieht man es dem Manne an, daß sich hinter seiner Stirn eine eigene Welt von Gedanken und Empfindungen regt! — Mit welch hingebender Versenkung in die Natur ist die Hand gemalt, mit welcher Liebe aber auch das Buch umfaßt! — Die dünnen Stämmchen der Mittelgrundbäumchen sind wie auf quattrocentistischen Bildern von anderem Augenpunkt aus gegeben als das Vordergrundbildnis. Und über diesem hängen die Äpfel schwer herab. Man möchte vermeinen, daß man es jedem einzelnen rotbäckigen Apfel, aber auch jedem einzelnen wohlgestalteten Blatt anmerkt, welche hohe und innige Künstlerfreude der Maler bei ihrem Anblick empfindet und wie er diese Liebe in sein Bild gleichsam hineinzumalen versteht. Diese Freude an den Einzelschönheiten der Natur macht sich auch an den unteren und den seitlichen Rahmenleisten geltend, auf denen zur Frucht die Fruchtschnur und zum Blatt die Blume hinzukommt. Oben aber singen Engelein ein Jubellied. Es sind vierschrötig und ungeschlacht urdeutsche Kinderschädel, aber die Engel sind erfüllt vom besten und ehrlichsten Willen und von einer inneren Freudigkeit ohne Grenzen — eine ungesuchte Anspielung auf die Gedanken und Gefühle, die in Thomas Innerem nach Verkörperung ringen. Gleich gehaltreich, gleich herzlich empfunden ist die Landschaft (Fig. auf pag. 8). Ein Jüngling hat sich an herrlichem Sommertage nach fröhlicher Wanderschaft ermüdet im schwellenden Grün niedergelassen. Zu seiner Seite am Boden liegt sein Hut. Daneben schläft ein Hund. Der Jüngling ist vom Rücken gesehen, er stützt sich auf die Hand und schaut in die Landschaft hinein. Es ist dies ein Kunstgriff, den schon Schwind gebraucht hat, um den wirklichen Beschauer gleichsam mit den Augen und mit den Gefühlen des gemalten Beschauers in die Landschaft hineinblicken zu lassen. Die Landschaft besteht aus sanften, sich mannigfach kreuzenden und überschneidenden Hügeln mit Wegen und Flußläufen, mit Baum, Strauch und Haus; Wolken ziehen darüber hin. Das Motiv ist einfach, aber wie

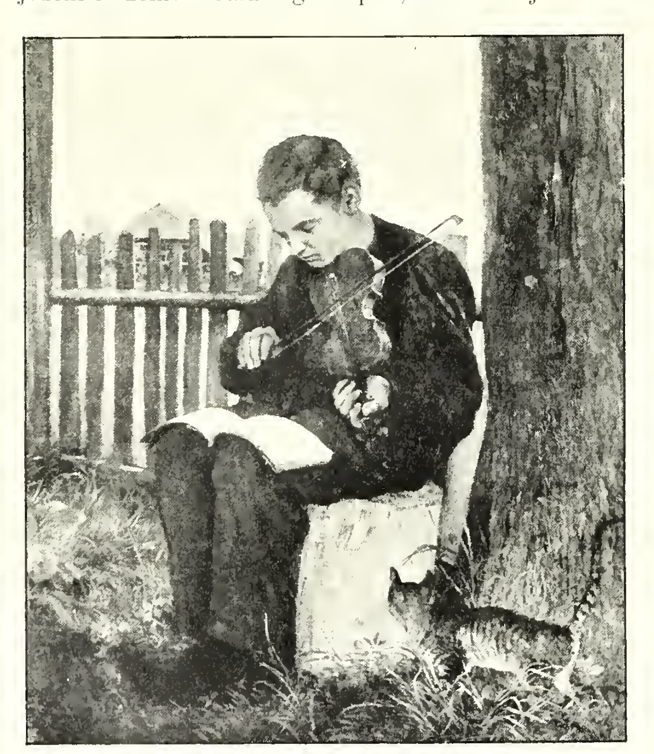


Fig. 255 Der Dorfgeiger von Hans Thoma

es empfunden, angeschaut und wiedergegeben ist, strömt es die ganze herzliche deutsche Freude am weiten Fernblick, an Wald und Feld aus.

Ob Thoma, der in vorgerückten Jahren als Leiter an die Karlsruher Kunstakademie berufen wurde, sich gerade zum Lehrer eignet, möchte billig bezweifelt werden. Es verhält sich in dieser Beziehung mit ihm, wie einst mit Schwind. Das Lehrbare an seiner Kunst ist wahrhaft nicht deren beste Seite und das Gute, Große, Einzige daran läßt sich nicht lehren! — Den besten Einfluß kann und wird er dadurch auf die Jugend ausüben, daß er durch sein Beispiel beweist, wie es in der Kunst allemal darauf ankommt, sich auf seine eigenen Füße zu stellen und so zu sprechen, wie einem der Schnabel gewachsen ist, und dabei immer schlicht und deutsch zu bleiben. — Von den jungen Karlsruher Künstlern wären gar manche einer ausführlicheren Besprechung würdig, genannt seien wenigstens *Franz Hoch* und *Hans Kampmann,* sowie der aus Erlangen hervorgegangene und kürzlich wieder nach Tennenlohe bei Erlangen zurückgekehrte talentierte *Adolf Schinnerer,* der durch einen gehaltvollen Simson-Zyklus und andere Radierungen bereits in jungen Jahren die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. Die jungen Karlsruher Künstler mit dem bejahrten Thoma an der Spitze sind im allgemeinen eifrig mit am Werk, mit ihren verhältnismäßig billigen Künstler-Steinzeichnungen dem deutschen Hause wieder einen würdigen farbenfrohen Wandschmuck zu verleihen.[1])

Eine mit Thoma künstlerisch verwandte Natur war sein badischer Landsmann, der Münchener Maler *Emil Lugo* (1840—1902),[2]) der von Schirmer ausgegangen war, von Corot beeinflußt worden ist und sich schließlich zu einem ganz persönlichen Stil durchgerungen hat. Er betonte die Form, das Lineare, jede Einzelheit der Landschaft, ohne in Härte zu verfallen oder den Gesamteindruck über den Einzelheiten zu vernachlässigen. Im Gegenteil verstand er es, sich in geradezu pantheistisch angehauchter Weise in die Natur zu versenken und sie aus sich heraus in seinen Bildern und Blättern wieder zu gebären.[2]) Mit Thoma und Lugo ist auch *Karl Haider* wesensverwandt. Er wurde in München im Jahre 1846 geboren und lebt in Schliersee. Seine Gemälde muten auf den ersten Blick eigentümlich archaistisch, um nicht zu sagen: befangen, an. Da ist in einem großmächtigen Walde kein einziger Baum, am Baum kein einziger Zweig und am Zweig kein Zweiglein vergessen. Die feinste Verästelung ist mit derselben Sorgfalt zur Darstellung gebracht, mit der die Hauptlinien der Komposition gezogen sind. Und mit derselben hingebenden Künstlerliebe wie der grüne Wald ist der Gras- und Moosboden zu seinen Füßen, zu seinen Häupten der Wolkenhimmel ausgeführt. Gerade in schweren blaugrauen Wolkenmassen schwelgt der Künstler. Je mehr man sich aber in Karl Haiders Bilder vertieft, um so mehr muß man sich auch darein verlieben, um so deutlicher erkennt man das deutsch Liebe und schlicht Herzliche in seinen Schöpfungen. Glücklich derjenige, dem ein Bild von Karl Haider an der Wand das Zuhause zum Daheim erhebt! — Böcklin soll, wie mir Bayersdorfer erzählt hat, von Haider gesagt haben: Seine Werke strömen Erdgeruch aus.

In F r a n k f u r t a. M. hat Hans Thoma früher mit *Wilhelm Steinhausen* zusammengewirkt. Dieser wurde 1846 in Sorau geboren und lebt seit 1876 in Frankfurt. Er ist also schon ein älterer Mann und zählt dennoch zu den Modernen, weil er erst in den letzten Jahren, nachdem die Ausschließlichkeit des reinen Naturalismus gebrochen wurde, zu Ehren und Ansehen gekommen ist. Steinhausen hat sich auf seinem Hauptgebiete, der religiösen Malerei, zugleich als

[1]) B. G. Teubner & K. Voigtländer, Leipzig. Künstlerischer Wandschmuck. Deutsche Künstler-Steinzeichnungen.

[2]) Emil Lugo, Zeichnungen und Aquarelle. Mit einem Vorworte von Dr. *Siegfried Graf Pückler-Limburg.* Mchn., Friedrich Rothbarth, 1903.

ein Moderner und als ein Nachkömmling der Nazarener erwiesen. Er hat sich mit einer rein persönlichen und dabei schlichten, volkstümlichen Auffassung in die Bibel versenkt und deren Erzählungen in Steindruck wiedergegeben. Es ist nicht posierende, sensationslüsterne, sondern eine aus dem Herzen quellende Art der Darstellung, in der uns dieser deutsch und innig empfindende Künstler die heiligen Geschichten vor Augen führt. Eine lyrische, träumerische, kindliche, ein wenig weiche Grundauffassung ist ihm eigen. Als sinniger Illustrator hat er die „Chronika eines fahrenden Schülers" von Klemens Brentano mit wunderlichen Text- und „Randzeichnungen"[1]) versehen. Man erkennt aus diesen Zeichnungen, wieviel Steinhausen Dürer verdankt, aber auch, wie frei er die empfangenen Anregungen verarbeitet hat. — Die streng moderne Auffassung vertritt in Frankfurt a. M. *Wilhelm Trübner*[2]), geb. 1851 in Heidelberg. Trübner ist im Gegensatz zu den zuletzt besprochenen Malern ganz und ausschließlich bildender Künstler. Seine Gemälde aber heben sich aus der großen Masse durch die seltene Energie der Auffassung, sowie durch die satten, kräftigen Farbentöne heraus. Er vereinfacht stets und führt die ganze Natur auf einige wenige, wunderbar fein zusammengestimmte Farbflächen zurück. Daraus ergibt sich die eigentümlich poetische Kraft, die seinen besten Schöpfungen innewohnt. Sein Farbenbukett genießt man wie das eines großen alten Meisters, eines Vermeer van Delft oder eines Velasquez. Trübner ist auch literarisch bedeutsam hervorgetreten.[3])

Doch nun endlich zu ihm, dem größten von allen lebenden deutschen Künstlern. *Max Klinger*[4]) wurde 1857 zu Leipzig geboren. Mit der Not des Lebens hat er niemals zu kämpfen gehabt. Kein äußerlicher Umstand hat ihn je daran gehindert, sich nach seinen Wünschen und Gaben auszuleben. Schon im 10. Lebensjahre begann er zu komponieren. Im Jahre 1873 ging er nach Karlsruhe zu Gussow, von dem er auf treue Wiedergabe der Natur in einem etwas äußerlichen Sinne hingelenkt wurde; 1875 folgte er seinem Lehrer nach Berlin. 1879 ging er nach Brüssel, von wo aus er aber bald, infolge von Überarbeitung erkrankt, nach der Heimat geschafft werden mußte. Eine Karlsbader Kur stellte ihn wieder her, so daß er sich nach München begeben konnte. In den Jahren 1883—86 weilte er in Paris, 1886—89 wieder in Berlin, 1889 suchte er Rom auf, und seit 1893 endlich wohnt er in seiner Heimatstadt Leipzig in einem eigens gebauten Atelierhaus, das an der Plagwitzer Villenstraße tief drin im Garten inmitten unberührter Natur liegt und in seiner Ausstattung einfach, aber in Abmessungen und Farben außerordentlich harmonisch gehalten ist.

Nicht der vielgerühmte Liebermann, sondern Max Klinger ist es, der deutsche

---

[1]) Frankfurt a. M., Heinrich Keller, 1898.

[2]) *Hermann Helferich,* Nation 1889, VI, 489. — „Trübner-Album", I, Mchn., Albert, 1888. II, Mchn., Obernetter, 1891.

[3]) Das Kunstverständnis von Heute. Mchn., Cäsar Fritsch, 1892. Anonym erschienen. Vgl. dazu M. Allgem. Ztg. 1898.

[4]) *Max Klinger,* Malerei und Zeichnung. Leipzig, Eduard Besold (Arthur Georgi). *Brandes*, Moderne Geister. Frankfurt a. M. — *Wilh. Weigand*, M. K. Münchener Neueste Nachrichten 1891, Nr. 116. — *O. J. Bierbaum*, Moderne Blätter 1891, 2. — *Michel*, M. K. et son œuvre. (In der Gazette des beaux-arts, 3me Pér. XI, 1894, pag. 361). — *Franz Hermann Meissner*, Text zu dem von Franz Hanfstängl herausgegebenen Klinger-Werke. München 1897. — *Haendcke*, M. K. als Künstler. (In der Sammlung „Über Kunst der Neuzeit", Heft 2.) Straßburg 1899. — *Lehrs*, M. K. (Das Kunstbuch, Bd. II.) Berlin und Leipzig 1899. — *Brieger-Wasservogel*, M. K. (In der Sammlung „Männer der Zeit". Neue Folge. Bd. XII.) Leipzig 1902. — *Max Schmid*, K. Bielefeld u. Leipzig, 2. Aufl. 1902. — *Anna Brunnemann*, M. K.s Radierungen vom Schicksal des Weibes. Leipzig, Hermann Seemann Nachf., 1903.

Art in Form und Auffassung der Moderne am reichsten und kraftvollsten ausgesprochen hat. Liebermann ist groß in der Wiedergabe der Natur. Sowie er aber aus Eigenem hinzusetzen will, versagt ihm die Kraft. Dagegen, wozu Liebermann imstande ist, das vermag auch Klinger. Oder wenigstens er vermöchte es wohl, wie einzelne seiner Blätter — vorzügliche Naturstudien! — beweisen, wenn er seine ganze Kraft an die malerische Wiedergabe der Welt mittelst Stift und Pinsel setzen wollte. Aber das will er nicht, das kann er gar nicht, dazu fände er überhaupt nicht die Muße, weil ihn der Geist auch zu anderem treibt. Klinger bringt die Seele im Kunstwerk wieder zur Geltung. Ja, er geht sogar in diesem Streben über die natürlichen Grenzen der bildenden Künste oft weit hinaus und verliert sich in Poesie und Philosophie. Es ist dies der angreifbarste Punkt in seinem künstlerischen Schaffen. Und es geht auch wahrhaftig nicht an, die Gedankenkunst der Carstens und Cornelius einseitig zu höhnen und den seelischen Gehalt der Klingerschen Werke bedingungslos zu preisen. Allerdings trägt Klinger im Gegensatz zu jenen Nichts-als-Gedankenkünstlern vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts seine poetischen und philosophischen Gedanken in einer künstlerischen Sprache vor, die von lebendiger Naturanschauung reich gesättigt ist. Sein künstlerisches Wesen ist von einem Reichtum, einer Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit, wie das keines zweiten lebenden Meisters.

Klinger ist Maler, Radierer, Bildhauer und gelegentlich auch Kunstgewerbler, aber niemals Baumeister. Dies vor allem unterscheidet ihn von Michelangelo. Klinger ist überhaupt kein „baumeisterlicher Mann". Michelangelo dachte auch als Plastiker immer architektonisch, und als Maler stets in hohem Maße plastisch. Klinger dagegen, der gerade im eigentlichen Gemälde am wenigsten zu unbedingt zwingenden Wirkungen hindurchgedrungen ist, erweist sich als Radierer und als Bildhauer immer zugleich als Maler. Die Freude des Malers am farbigen Stein hat wesentlich mitgewirkt, um aus dem Maler, der er ursprünglich war, einen Bildhauer zu machen. Und den Bildhauer Klinger hat ebensosehr wie die naturwahre und ausdrucksvolle Form die Licht- und Schattenverteilung beschäftigt, besonders aber die Leuchtkraft, der Glanz, die Sonderschönheit der einzelnen Farben und ihr harmonisches Zusammenklingen. Klingers Universalität kommt einem tiefen Sehnen seiner Zeit entgegen. Seine annähernd gleich intensive Beschäftigung mit Malerei und Plastik entspricht der modernen Grundanschauung, daß der durch die Architektur geschaffene Raum zu einem Gesamtkunstwerk ausgestaltet werden muß. Ferner, in Klingers Persönlichkeit steckt ein glänzender Techniker, ein tiefschürfender Naturdarsteller und ein nach den höchsten Sternen greifender Gedankenkünstler. In seinem Schaffen fließen die drei Grundströmungen der Moderne zusammen: die symbolistische, die naturalistische und die rein dekorative. Der schöne Stein als solcher vermag den Bildhauer in ihm zur Arbeit anzuregen. Er besitzt einen hochentwickelten Sinn für das Leben, das gleichsam im Marmor und im farbigen Gestein schlummert. Er braucht nur einen Stein zu erblicken, um auch sofort die plastischen Möglichkeiten, die in ihm liegen, zu gewahren. Auf einer Spürreise nach Marmor fand er auf der griechischen Insel Syra auf einem schmutzigen Hof in Unrat und Jauche eine alte Marmorstufe. Die Schönheit des Steins entzückte ihn so, daß er daraus die „Amphitrite" formte. (Eben weil sie aus einer schmalen Treppenstufe gebildet ist, entbehrt diese Amphitrite auch der Arme.) Ebenso hat Klinger das Gewand der „Salome" aus einem antikrömischen Säulenkapitäl gebildet. — Der Naturdarsteller Klinger hat Studien und ausgeführte Blätter gezeichnet von einer Frische, Unmittelbarkeit und Ausdrucksfülle, daß sie sich mit denen Menzels getrost messen können. Die höchste Schönheit der Natur

bildet für unseren Künstler der Zusammenklang von Himmel, Erde und Meer. — Der Gedankenkünstler und Seelenkünder endlich erzeugt in sich eine ganze Welt von Gefühlen und Gedanken, in denen er sich durchaus als ein Sohn seiner Zeit erweist. Ein tiefes soziales Mitleid blickt aus seinem Gesamt-Oeuvre ernst hervor. Das große soziale Elend schreit uns daraus herzerschütternd entgegen und rüttelt unser schläfrig gewordenes Gewissen auf. Klinger, darin den Fußstapfen Zolas und Flauberts folgend, schrickt vor keiner noch so grausigen Wahrheit zurück. Und derselbe Mann, der so mit beiden Füßen fest und sicher auf dem Boden der Gegenwart steht, versenkt sich liebevoll und tief eindringend in die großen geistigen Mächte der Vergangenheit — in die großen geistigen Mächte der Unvergänglichkeit, in das Christentum und in die Antike. Diese wie jenes sucht er zu neuem und durchaus eigenartigem Leben zu erwecken. Seine Auffassung von der christlichen Mythologie und der fortwirkenden Macht des christlichen Glaubens ist ebenso selbständig und originell wie die von der klassischen Welt der Griechen und Römer. Wie unendlich verschieden ist seine antikisierende Kunst von derjenigen der Klassizisten! — Um wieviel freier steht er der Quelle der Anregung gegenüber! — Seine Darstellungen aus der antiken Mythologie sind ebenso heiter geistreich, wie seine „Kreuzigung“ und „Pietà“ wahr empfunden und tief ergreifend. Klinger hat auch, von einer großen Auffassung getragen (wie vor ihm auf baukünstlerischem Gebiete und in bescheidenerem Maße Schinkel) mehrfach den Versuch unternommen, Christentum und Antike zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Doch wird niemand zu behaupten wagen, daß ihm dieser Versuch wahrhaft gelungen sei.

Es ist wahr, Klinger hat Einflüsse erfahren. Wer erfährt sie nicht?! — Einflüsse verschiedener Art, von verschiedenen Seiten her und aus verschiedenen Zeiten. Wie in früheren Jahren von Menzels Wirklichkeitssinn, so wurde Klinger später — wie kaum ein anderer! — von Böcklins Phantasiekunst tief ergriffen.[1]) Er versuchte sich in Nachdichtungen gemalter Böcklinischer Farbenwunder mittelst unsagbar feiner Abtönungen auf der radierten Platte vom hellsten Licht zum tiefsten Schatten. Klinger hat Böcklins Sommertag und die eine Toteninsel radiert, sowie die Flora variiert. Außerdem wurde er von Dürer, Rethel und Goya, von den Japanern und von den modernen Franzosen beeinflußt. Klinger hat lange im Ausland gelebt — in Paris wie in Rom —, und auch dieser Umstand ist nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben. Aber Klinger hat niemals jemand oder etwas Herr über sich werden lassen. Er hat niemals seine Persönlichkeit geopfert. Trotz aller fremden und trotz aller ausländischen Einflüsse ist er stets kerndeutsch und immer durchaus selbständig geblieben. Er hat niemals eine ferne oder vergangene Schönheitswelt sklavisch zu reproduzieren versucht, vielmehr alle Eindrücke nur zu seinen höheren oder wenigstens anderen Zwecken zu verwerten gewußt.

Klinger hat, wie jeder empfängliche Geist, Wandlungen erlebt. Wie in seiner Technik, so auch in seiner Weltanschauung. Zuerst erging er sich in harmlos luftigen Phantastereien. Dann ging's ihm wie den meisten, die sich nach dem Zerstieben und Verfliegen der ersten jugendlichen Traumbilder vor der „Furchtbarkeit des Daseins“ entsetzen. Eine große pessimistische Epoche brach über ihn herein. Er sah die „Furchtbarkeit des Daseins“ hauptsächlich in der sozialen Not, im Schicksal des Weibes und in dem Ruin des Mannes durch das Weib. Endlich fand er Beruhigung in der Kunst und Musik. Wenn Heinrich Wilhelm Riehl einst über Schwind geurteilt hat, daß man diesen als Künstler nur verstünde, wenn man zugleich den Musiker hinzunähme, so könnte man etwas Ähnliches

[1]) *Friedr. Haack.* Böcklin u. Klinger. Kunst für Alle, 11. Jahrg., pag. 1.

auch von Klinger behaupten. In seinen schlichten Arbeitsräumen befindet sich außer seinem Künstlerwerkzeug nichts als ein prachtvoller Flügel. Er hat seine Gedanken über die ihm geistig nahestehenden musikalischen Genies sowohl in ihren Bildnissen und Denkmalen als auch in Nachdichtungen ihrer Schöpfungen mit den Mitteln seiner Kunst ausgesprochen. Über seinen großen Landsmann und unmittelbaren Vorgänger Richard Wagner, über Liszt, über Brahms und namentlich über Beethoven hat er sich bis jetzt geäußert. Brahms hat selbst freudigen Herzens bekannt, daß er von niemand so tief verstanden worden sei, wie von Max Klinger.

Bei aller Größe dieses Künstlers, unseres Zeitgenossen, vor der wir uns bescheiden ehrfürchtig beugen — wer von uns Alltagsmenschen allen möchte sich wohl in Gegenwart eines solchen Sonntagskindes nicht beklommen fühlen?! —, dürfen wir doch die Grenzen und Schwächen seiner Begabung, die wir zu erkennen glauben, nicht verschweigen. Es fehlt Klinger an Ausgeglichenheit, seinen Werken an Einheitlichkeit. Es wogt in seinem Oeuvre von Gestalten, Gedanken und Empfindungen, von Linien, Lichtwerten und Farbentönen, aber man kann weder seine Plastiken noch auch seine Radierungen mit einem Blicke zusammenschauen. Es fehlt Klinger vielleicht auch an Gesundheit der geistigen Auffassung und jedenfalls an Schlichtheit. Der reflektierende Verstand steht seiner unmittelbaren Schöpfungskraft häufig hemmend im Wege. Die Tat und der Held der Tat, im abschließenden Sinne des Goetheschen Faustgedichtes, fehlen seinem Werke fast ganz. Der Mann, in dessen Kindesträume ferner Kanonendonner ertönte, der als Knabe die frohe Botschaft von einem unerhörten Kriegssiege und von der jahrhundertelang ersehnten, endlich erreichten Einigung seines Volkes vernahm, ist davon in seinem gesamten Schaffen überhaupt nicht berührt worden! Nur dem furchtbaren Ringen der Märztage hat er in seinen Radierungen Gestalt verliehen. Im allgemeinen regen ihn die Ereignisse und die Helden der Geschichte nicht zum Schaffen an, wohl aber die Geisteshelden: die Nietzsche, Brahms, Beethoven. Christus tritt als Sieger in den Olymp ein.

Ein gewisser dekadenter Grundzug macht sich bei Klinger in der Auffassung der Frau bemerkbar. Gewiß hält sich der grunddeutsch Empfindende von aller welschen Lüsternheit und Frivolität à la Rops fern, aber er faßt doch das Weib, vorausgesetzt daß er sich nicht mit dem Frauenkörper vom rein formalen Standpunkt aus beschäftigt, zumeist entweder als eine Venus deletrix oder als ein vom Manne in den Staub getretenes armseliges Geschöpf auf. Von den hohen und edlen Eigenschaften der Frau, von ihrer Milde, Güte und Barmherzigkeit weiß er uns nichts zu sagen. Er feiert sie niemals als die den Mann begeisternde Göttin. Das Weib als glückselige Mutter existiert für ihn nicht. Wohl aber vermag er in der Pietà von tiefem Mutterschmerz in ergreifenden Tönen zu künden. Wohl hat er in seiner Kassandra einer grandios pathetischen Auffassung Ausdruck verliehen. Stets und in allem aber, in seinen Tugenden wie in seinen Schwächen offenbart sich uns Klinger als ein echter Sohn seiner nervös erregten, leidenschaftlich ringenden, nach den höchsten Zielen jagenden und gar zu leicht kleinmütig verzweifelnden Zeit.

Der erzählende Grundzug, welcher dem Gedankenkünstler Klinger mit den Cornelianern gemein ist, hat ihn häufig dazu geführt, sich in ganzen „Zyklen“ oder „Folgen“ von Radierungen auszusprechen.[1]) Der Zyklus ermöglicht unendliches Variieren eines und desselben Gedankens. Während nun Cornelius seine Zyklen unter die Herrschaft eines Hauptgedankens stellte, den er teilte und

---

[1]) *Max Schmid,* a. a. O., pag. 23. — *Bode,* Maler-Radierer. (In den Graph. Künsten, XIII. Jahrg. 1890, pag. 45.) — *Avenarius*, M. K.s Griffelkunst. Berlin 1895.

wieder teilte, während Rethel allmählich zu einem Höhepunkt aufwärtsschritt, Schwind seine Märchen in dramatischer Form von einer Exposition über eine Katastrophe zu einem — gewöhnlich glücklichen — Abschluß führte, geht Klinger wie ein Musiker vor. Er schickt ein Vorspiel voraus, variiert das Thema bald ernst, bald heiter, bald neckend oder kosend, bald zürnend oder höhnend, er unterbricht sich, schweift ab und führt schließlich sein Thema dramatisch oder leise verklingend zu Ende. Im Gegensatz zu den Romantikern, bei denen der einzelne Teil des organisch geschlossenen Zyklus nur im Zusammenhang mit dem Ganzen verständlich zu sein pflegt, stellt bei Klinger jedes einzelne Blatt eines jeden Zyklus zugleich ein selbständiges, in sich abgerundetes Kunstwerk dar.

Klinger begann seine Tätigkeit als Zyklen schaffender Radierer mit einer reizenden Phantasterei, die sich sehr lustig ansieht und dennoch bereits auf ein an Qualen reiches Seelenleben schließen läßt. Eine junge Dame hat auf dem Berliner Skating-Ring (der Rollschuhbahn) einen Handschuh verloren. Ein Jüngling — niemand anders als Klinger selbst — bückt sich danach, raubt den Handschuh und legt ihn abends, ehe er sich zur Ruhe begibt, neben seinem Bett aufs Nachtkästlein nieder. Weil ihn die Angebetete an der Hand getragen hat, ist er dem Jüngling das teuerste Kleinod in seiner Kammer. Der Handschuh gibt nun Veranlassung zu dem wunderlichsten Traumleben. Bald beseligt er den Jüngling, bald wird er ihm zur bittersten Pein. Bald führt er ihn in ferne, schöne Lande, bald wird er ihm von feindlichen Gewalten geraubt. Klinger hat dabei das Charakteristische des Traumlebens, den schnellen Szenenwechsel, das unvermittelte Hineinragen des grotesk Phantastischen in die nackte Wirklichkeit mit einer in den bildenden Künsten wohl niemals dagewesenen Intensität wiedergegeben und dabei eine überquellende Einbildungskraft an den Tag gelegt. In den Rettungen Ovidischer Opfer schildert Klinger, wie sich die Persönlichkeiten der Metamorphosen, statt verwandelt zu werden, hätten geschickt aus der Affäre ziehen können. Er hegt also eine ungleich freiere und selbständigere Auffassung von der Antike als einstmals die Klassizisten, ja, er treibt sein loses, lustiges Spiel, um nicht zu sagen: seinen Spott mit Persönlichkeiten und Vorstellungen der alten klassischen Welt der Griechen und Römer und erweist sich trotzdem oder vielmehr gerade dadurch antiken Geistes und attischer Grazie voll. Wunderbar sind die Landschaften in diesem Zyklus: man schaut in weite, duftige Gründe hinein und erinnert sich dabei unwillkürlich der poetischen Vorstellung vom goldenen Zeitalter. Derselbe Humor, dieselbe echt hellenische Lebens- und Formenfreude, von einem Hauch feinster Sinnlichkeit umweht, lacht dem Beschauer aus der nächsten, im Stile der Buchillustration gehaltenen Folge entgegen: „Amor und Psyche, ein Märchen des Apulejus. Übersetzt von R. Jachmann. Illustriert in 46 Originalradierungen und ornamentiert von Max Klinger (Nürnberg, Ströfer, 1880).“ Mit diesem Werk erreicht seine rein antikisierende Auffassung den Gipfel der Vollkommenheit (vgl. Fig. 256). Nun aber tritt der Umschwung ein. Den Künstler befriedigt das heitere Spiel mit edlen Formen und parodierten antiken Vorstellungen nicht mehr. Er wird ernst, bitter ernst. Eva und die Zukunft (1880) ist ein Capriccio, frei nach Goya. Diese Folge von Radierungen besteht aus Thesen und Antithesen. Auf jedes biblische Bild folgt ein ergänzendes Gegenbild als Zukunft. In den Intermezzi vom folgenden Jahre 1881 gibt sich Klinger gelegentlich nochmals heiter, unbefangen und rein als bildender Künstler. Entzückend ist das Blatt „Bär und Elfe“. Diese, ein junges, schönes, volles nacktes Weib ist auf einen hohen Zweig gestiegen und kitzelt von dort aus den schwerfälligen Bären, der ihr vergeblich nachzuklettern sucht, mit einem langen Blumenstengel an der Nase: die Phantasie, welche den Philister verspottet. In den Kentaurenbildern benutzt Klinger die Roßmenschen



Fig. 256 Jupiter und Amor von Max Klinger
aus der Folge von Radierungen: Amor und Psyche

zur symbolischen Belebung der Hochgebirgslandschaft. Der Maler Böcklin verwendet die Kentauren als Farbenflecke, der Radierer Klinger als Tonwerte, jener legt den Hauptwert auf die Ungeheuer selbst, dieser auf die Landschaft, in der sie umhertollen. In den Simpliciusblättern derselben Folge schlägt Klinger zum ersten und einzigen Male deutsche, altdeutsche Töne an (vgl. Fig. 257). Er folgt den Spuren Dürers und Schwinds und führt uns in die Waldeinsamkeit. Diese setzt sich aber bei ihm nicht wie bei Schwind aus hohen Felsen, dichtem Eichen- und Buchengezweig, Farnkräutern und einem lauschigen Quell zusammen, sondern sie besteht aus vereinzelten Eichen, einem Kiefernwäldchen, Felsgestein und üppigem Schlinggewächs am Ufer eines kleinen, tiefschwarzen Sees. Auf unserem Blatt, dem heitersten der ganzen Folge, sehen wir den alten Einsiedler dem jungen Simplicius auf roh gezimmertem Tisch die ersten Anfänge der schwierigen Kunst des Schreibens beibringen. Man beachte, was auf diesem Blatt alles ausgesprochen ist: der ernst gesammelte Ausdruck in dem gerunzelten Antlitz des Alten, die rührend gläubige Ehrfurcht im Gesicht des Simplicius! — Dann die vortreffliche stoffliche Charakteristik am Jungen und Alten, am Haupt- und Barthaar, an Eichen und Kiefern! — Endlich der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Lichtwerte vom hellsten Licht z. B. an den von der Sonne beschienenen Baumstämmen bis zur tiefsten Dunkelheit in dem Stückchen schwarzen Sees. Aber nicht lange vermag Klinger bei so heiteren Vorstellungen zu verweilen. Schon das nächste Blatt zeigt uns Simplicius neben dem toten Alten knien. Bedeutungsvoll hat sich die landschaftliche Staffage verschoben: der freundliche Wald ist zurück-

getreten und der schwarze See hat an Umfang zugenommen. — Ein Leben (1881—84) ist das Leben eines sinnlich schwachen Weibes, das zur Sünde verlockt und dann verachtet und mißhandelt wird. Die Dramen (1883) gliedern sich in: 1. In Flagranti, 2. Ein Schritt, 3.—5. Ein Drama im Hinterhause, 6.—8. Märztage. Das Milieu ist zu den Blättern 3—8 Berlin entnommen. Sofern man bei Klingerschen Werken überhaupt von Lokalkolorit sprechen kann, ist dieses stets der deutschen Weltstadt, niemals dem kleineren Leipzig, der Heimatstadt Klingers, entlehnt. Eine Liebe, nach fast zehnjähriger Arbeit 1887 veröffentlicht und — wie aus dem Titelblatt hervorgeht — Böcklin gewidmet, erzählt die Geschichte einer sündigen Liebe, die mit dem Untergang der Liebenden endet. Diese düsteren Vorstellungsreihen klingen in den Folgen vom Tode I und vom Tode II [1]) aus, in denen Klinger den Höhepunkt als graphischer Künstler erreichte. Seine gequälte Seele aber fand Ruhe, Frieden und Trost in der Musik. In der Brahmsphantasie (1893 vollendet) [2]) gab er mit den Mitteln seiner Kunst die Empfindungen wieder, welche die Musik in ihm erweckt hatte.

So tief, reich, groß und originell die geistige Auffassung von Klingers Radierungen ist, ebenso originell, reich, mannigfaltig und glänzend ist die Technik, in der sie ausgeführt sind. Um zu seinen Wirkungen zu gelangen, kombiniert der Künstler beliebig die verschiedenen graphischen Techniken, welche er alle gleich sicher beherrscht: die Grabsticheltechnik, die eigentliche Radierung oder Ätzung und die Aquatintamanier. [3]) Klinger hat sich seine Technik, wie jeder von den ganz großen Künstlern, im wesentlichen selbst erarbeitet, aber er verdankt wichtige Anregungen dem großen spanischen Künstler *Francesco Goya.* [4])

Klingers radierte Folgen haben ungeheures Aufsehen erregt und sicherlich unermeßlichen Einfluß ausgeübt. Sie bieten jedem etwas: dem Laien, der stets in erster Linie nach geistigem Inhalt des Kunstwerks verlangt, und dem Künstler, der sich durch Betrachtung klassisch vollendeter Vorlagen zu bilden sucht. Es möchte wohl keinen deutschen Dichter, Schriftsteller, Literaten, Musiker oder Künstler geben, dessen Entwicklungszeit in die 1890er Jahre gefallen ist, der nicht von Klinger maßgebende Anregungen erfahren hätte! —

Ungleich weniger bekannt als der Radierer Klinger ist der Maler Klinger. Es existieren von seiner Hand drei umfangreiche Gemälde: Das Parisurteil (1885—87), die Kreuzigung (1888—91) und Christus im Olymp (vollendet 1897). [5]) Klinger hat also hintereinander ein mythologisches, ein christliches und ein zugleich mythologisches und christliches Thema behandelt. Von antiker Statuenschönheit, von der volltönenden Farbenpracht der Renaissancegemälde ist schlechterdings nichts in das Parisurteil übergeflossen. Klinger hat seine Modelle mit denkbar größter

---

[1]) *Alfred Gotthold Meyer,* M. K.s Todesphantasien, in der Wochenschrift „Deutschland“, herausgeg. von Fritz Mauthner, Glogau 1889.

[2]) *Lehrs,* M. K.s Brahmsphantasie. Zeitschr. für bild. Kunst. Neue Folge. Bd. VI, pag. 113.

[3]) Bei der Grabsticheltechnik wird mit dem Grabstichel unmittelbar in die Platte hineingezeichnet. Bei der Radierung (oder Ätzung) mit der Radiernadel nur in den Wachs- (Harz-, Asphalt- oder Mastix-) Überzug der Platte, während die so entstandene Zeichnung erst mit Ätz- oder Scheidewasser in die Platte selbst eingeätzt wird. Bei der Aquatinta-Manier wird die Platte an den Stellen, die dunkle Flächen ergeben sollen, mit Asphalt oder Harz bestäubt und darauf geätzt; das Ätzwasser vertieft dann die Zwischenräume zwischen den Asphaltpünktchen und ergibt im Abdrucke einen gleichmäßigen Tuschton. Vgl.: Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Der Kupferstich von Friedr. Lippmann. Berlin, W. Spemann, 1893.

[4]) *Valerian von Loga,* Francesco Goya. Berlin, Grote, 1903.

[5]) *Singer,* M. K.s Gemälde. Zeitschr. f. bild. Kunst. Neue Folge. Bd. V, pag. 49.

Naturtreue wiedergegeben und sie nach Bewegung, Haltung, Stellung und nach Linie und Farbenton zusammen mit dem Fußboden und dem landschaftlichen Hintergrund in ein wohlabgewogenes Kompositionsgefüge eingegliedert. Koloristisch gilt das Gemälde als das schönste Werk des Meisters. In einer Mischung von Öl- und Temperatechnik ausgeführt, ist es von kräftigem Freilicht und hoher Farbigkeit erfüllt. Ein vom Künstler erdachter, reich skulptierter breiter Rahmen zieht sich herum. Die Sockelreliefs sollen den Übergang von der Malerei zur Architektur bilden. Sie springen so weit vor, daß das Bild wie zurückliegend wirkt und sich wie ein Durchblick durch eine geöffnete Wand in ferne mythologische Zeiten darstellt. Das plastisch-malerische Gesamtkunstwerk aber hat man als eine ideale Phantasieschöpfung auf der Grundlage des gewissenhaftesten Naturstudiums gepriesen. Es wird uns nun gemeinhin schwer, die von Klinger angestrebte neue Schönheit zu erkennen. Aber je mehr wir uns redlich und ohne Voreingenommenheit darum bemühen, um so klarer und empfänglicher dürften unsere Augen dafür werden. Jedenfalls ist der Künstler von den höchsten Absichten geleitet worden. Bei der Kreuzigung (Fig. 258) liegen verwandte Grundabsichten vor. Auch hier kam es Klinger auf vollendete Naturwahrheit, auf eine monumentale Überschneidung des weiten landschaftlichen Hintergrundes durch die Figuren des Vordergrundes und auf eine in seinem Sinne wohlabgewogene Komposition an. Zugleich aber hat er offenbar in diesem Bilde auf einen starken seelischen Eindruck hingearbeitet. Christus ist nicht als ein von Leiden Überwältigter und Sterbender, sondern als Lebender und verklärt Leidender aufgefaßt. Christi Kreuz steht nicht wie üblich in der Mitte, sondern es ist ganz auf die rechte Seite des Breitbildes geschoben; Christus ist dementsprechend im Profil gesehen. Die Kreuze der Schächer sind im rechten Winkel zu dem seinigen angeordnet, so daß der eine Schächer in Vorder-, der andere in Rückenansicht erscheint! Die Kreuze sind nicht, wie man es von alten Bildern her gewöhnt ist, sehr hoch, sondern im Gegenteil ganz niedrig. Die Querbalken, auf denen die Füße der Gekreuzigten stehen, befinden sich nur um ein weniges über dem Fußboden. Christus wie auch die Schächer sitzen rittlings auf je einem

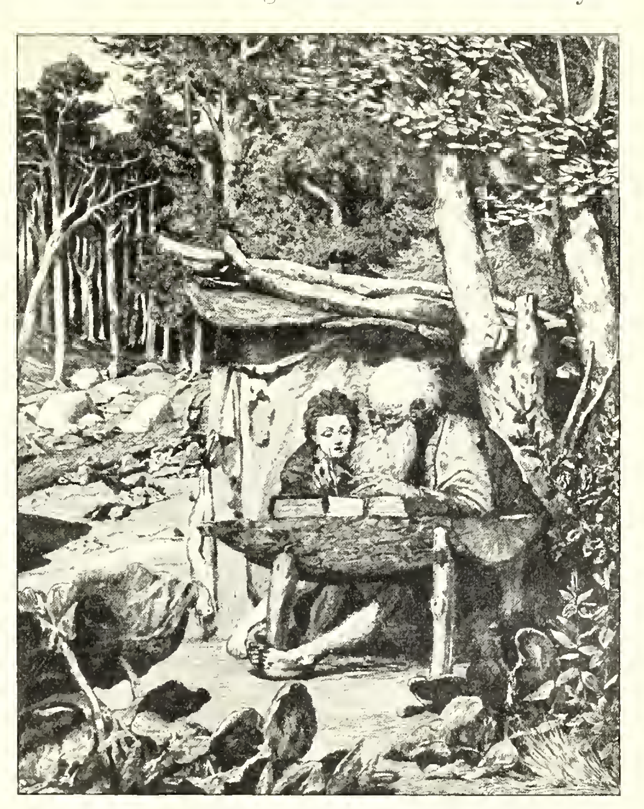


Fig. 257 Simplicius und der Einsiedel von Max Klinger
(Nach der Radierung im Verlag von Franz Hanfstängl)
(Zu Seite 351)

Querpflock. Gerade dieses Moment wirkt auf dem in mancherlei Betracht seltsam neuartigen Gemälde vielleicht am allerbefremdlichsten, aber Klinger kann sich darauf berufen, daß diese Kreuzigungsart historisch bezeugt ist. Ein Schamtuch ist kaum vorhanden. Der Künstler brachte es offenbar nicht übers Herz, die für den organischen Aufbau des menschlichen Körpers als Bewegungsapparat wichtigen Verbindungsteile zwischen Ober- und Unterkörper zu verstecken.[1]) Wunderbar ist nun der seelische Gehalt des Bildes gegeben. Die Christo feindlichen Juden und die gleichgültigen Römer sind auf die linke Seite geschoben. Die sehr schöne Gewandfigur einer Römerin bildet den linken Eckpfosten der Komposition. Besonders die Armlinie dieser Römerin ist von äußerster Anmut. Unmittelbar vor dem rechten Schächer, also im Angesicht Christi und die Arme mit den zusammengekrampften Händen gegen ihn ausstreckend, bricht Magdalena zusammen, Johannes fängt sie mit seinen Armen auf. Magdalena ist im Profil, Johannes in voller Vorderansicht gegeben. Wirksam kontrastieren die weich geschwungenen



Fig. 258 Die Kreuzigung von Max Klinger (Zu Seite 353)

Linien ihres jugendlich vollen und schönen Frauenkörpers mit der starr geraden Haltung des Lieblingsjüngers Jesu. Für das Haupt des Johannes hat Klinger die Totenmaske Beethovens verwertet. In dem weiten leeren Raum zwischen dieser Gruppe und den gleichgültig zuschauenden Juden und Römern steht Maria, Christo gerade gegenüber. Sie ist wie Christus kompositionell dadurch hervorgehoben, daß sie keine Überschneidung erleidet, keine Überschneidung ausübt. Sie steht ganz ruhig da, von den jugendlich vollen Frauengestalten der Magdalena und der schönen Römerin durch abgehärmte Züge wie abgezehrten Körper scharf unterschieden. Ihre mumienhaft eingetrocknete Gestalt hebt sich in scharfem Profil vom landschaftlichen Hintergrunde ab. Sie schaut ihrem Sohne, der Sohn der Mutter voll ins Auge. Und dieses Hin und Her der Blicke, die seelische Gemeinschaft, der gemeinsame Schmerz ist in ergreifender Weise zum Ausdruck gebracht. Klinger scheint bei Konzeption und Ausführung dieses Gemäldes, wenn auch nur in sekundärer Beziehung, so doch ungleich mehr von quattrocentisti-

[1]) Vgl. *Max Klinger*, Malerei und Zeichnung. Leipzig.

schen, besonders italienischen Gemälden und Künstlern beeinflußt worden zu sein als bei dem Parisurteil von antiken. Das Parisurteil wie die Kreuzigung hat der Künstler, wenn auch in stark subjektiv gefärbter, so doch in der von den beiden grundverschiedenen Themen verlangten Auffassung dargestellt, so daß beide Werke jeweils einen harmonischen Eindruck ausüben.

Wie steht es aber nun mit dem Christus im Olymp (Fig. 259)?[1] — Um dieses Werk hat Klinger unten und an den Seiten einen Rahmen der Art herumgeführt, daß das Ganze von fern an einen mittelalterlichen Flügelaltar mit Predella erinnert, nur daß die Flügel sehr schmal gehalten sind. Die Predella ist plastisch verziert, die anderen Teile sind gemalt. Der Vordergrund des Mittelbildes ist als eine große blumige Wiese gedacht. Rechts erhebt sich der Steinsitz, auf dem Zeus thront. Es ist ein greiser, ein seniler Zeus, mit langem, weißem Bart; ausgemergelt. Zwischen den Knien des völlig unbekleideten Alten, sich an ihn anschmiegend, der Knabe Ganymed. Um den Steinthron die Götter Griechenlands. Und nun schreitet von links Christus heran, eine gleichfalls schlanke, fast hagere, aber jugendfrische und elastische Erscheinung, in langem schleppenden gelben Gewande. Veilchen sprießen empor, wo sein Fuß den Boden betritt. Hinter ihm die Kardinaltugenden mit dem Kreuz. Die scharfe Durchschneidung eines großen Teiles der linken Hälfte des Gemäldes durch das Kreuz übt eine eigenartige Wirkung aus. Ein langer Stab in der Hand des Hermes auf der anderen Bildseite muß dem Längsbalken des Kreuzes das Gleichgewicht halten. Außerdem wird noch ein Motiv auf der Predella zu Hilfe genommen. Hart an der Mittelachse des Bildes treffen sie zusammen — die neue christliche und die alte heidnische Welt. Nur die kräftig bewegten Aktfiguren (Vorderakt, Rückenakt, Seitenakt) der Hera, Aphrodite und Athene befinden sich sozusagen auf christlichem Terrain. Christus wird nun teils mit dumpfem Erstaunen, teils mit offener Feindschaft von den alten Göttern empfangen. Nur Psyche wirft sich ihm zu Füßen. Dionysos will ihm die Schale kredenzen, Christus lehnt gelassen ab. Zeus, auf den hin Christi Bewegung und Blick gerichtet sind, schauert auf seinem Thron in sich zusammen. Das Gefühl des Grauens, das ihn beschleicht, wird von den meisten Göttern geteilt; andere tollen unbekümmert weiter. Hinter dem Göttergewimmel blinken durch Pinienhaine die Säulen klassischer Tempel hindurch, während im Rücken der christlichen Gruppe — ein altdeutsch herzliches Motiv — kleine Englein von Palmen Zweige abbrechen.

Die Gegenüberstellung der beiden Kulturwelten ist zum mindesten ebenso interessant wie kühn. Nur ein wahrhaft bedeutender Geist kann sich überhaupt an ein solches Problem heranwagen. Aber ein wirklich befriedigender, befreiender — großer, überzeugender Eindruck ist nicht zustande gekommen. Die Götter Griechenlands werden unverkennbar als ein überlebtes Geschlecht aufgefaßt; um ihre Überwinder zu charakterisieren, blieb dem Künstler nichts anderes übrig, als ihre seelische Harmonie in einer eigenartigen Gelassenheit von Haltung. Bewegung und Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen. Ist es schon schwer, zu einer einheitlichen Vorstellung vom Gedankeninhalt dieses merkwürdigen Gemäldes durchzudringen, so steht es um die geschlossene Bildwirkung noch übler. Diese reiche Fülle von Gestalten ist nicht einheitlich gegliedert und gruppiert, vielmehr zerfällt sie in lauter Gruppen, Vertikalen und einzelne Bewegungsmotive. Das Motiv mit dem Kreuz ließ sich vollends nicht bewältigen! — Die Unruhe

---

[1]) *Dehmel,* Lebensblätter. Gedichte und Anderes. („Jesus und Psyche", Phantasie bei Klinger, pag. 32). Berlin 1895. — *Kühn,* Christus im Olymp. Leipzig 1897. — *Höhne,* Zu K.s Christus im Olymp. (S.-A. aus der Zeitschrift „Der Beweis des Glaubens".) Gütersloh 1900.

und Zerrissenheit wächst durch den Gestaltenreichtum auf den Flügeln und auf der Predella. Rechts setzt sich der Olymp unmittelbar fort. Links tänzeln zwei fleischige Nixlein frohgemut davon, nicht ohne sich nach Weiberart noch einmal neugierig umzuschauen, während sorgengequälte Menschenangesichter sich aus der Tiefe sehnsüchtig nach Christus hinwenden. Auf der Staffel, in der Unterwelt regt sich ein eigenartiges Leben. Da arbeiten sich Menschen aus Gräbern hervor und untergraben das Fundament, auf dem Zeus' Thron steht. In den Ecken der Predella zwei besonders markante Frauengestalten, die eine in ganzer Figur, die andere nur als Torso. Diese mit gerungenen Händen nach oben verlangend; jene in kräftigem Kontrapost, in sich zusammengesunken, mit verdecktem Angesicht auf den Boden schauend. Beides sind wunderbare, formenreiche Plastiken, in rein künstlerischer Hinsicht wohl das Beste am ganzen Werke. In diesen beiden Figuren ist der Kummer über den Untergang der herrlichen alten Götterwelt und die Erlösungsbedürftigkeit der bedrängten Menschheit verkörpert.

Wenn Klinger schon bei großen Malwerken das Bedürfnis empfand, sich zugleich — wenigstens nebenbei am Rahmen — plastisch zu betätigen, so kann es uns nicht wundernehmen, wenn es ihn daneben auch selbständige Bildwerke zu schaffen drängte. [1]) Man darf sich indes das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn bei ihm eine plastische Periode die malerische abgelöst hätte, nachdem eine solche der Radierung vorausgegangen wäre. Vielmehr ist der Künstler zu gleicher Zeit auf verschiedenen Gebieten tätig gewesen. Aber eine gewisse bestimmte Reihenfolge ist wenigstens bei dem Neuhinzutreten der einzelnen Techniken dennoch zu beobachten. Meier-Graefe [2]) hat dafür eine geistreiche Begründung ausfindig gemacht: „Als er (Klinger) anfing, strömten die Gedanken so zahlreich, daß nur die Zeichnung vermochte, sie zu binden. Sie war ihm ein Ersatzmittel für die Schrift, und wollte man lösen, was er damit band, so könnte man Bände füllen. Seine Radierungen sind eine Art Reinschrift der Zeichnungen. Als dann aus den einzelnen Erfahrungen größere Komplexe entstanden, Symbole, die ihm der Mitteilung würdig schienen, malte er seine Bilder. Die Reduktion dieses Symbolischen auf figürliche Einheiten hat ihn zur Skulptur geführt.“ Man darf aber wohl auch ein gewisses Maß der Verantwortung dem Genius loci zuschreiben. Auf deutschem Boden hatte der deutsche Grübler seinen deutschen Grübeleien am besten mit der Radiernadel zu genügen vermocht. Die Malerstadt Paris, wohin er 1883 zog, regte ihn kräftig zum Malen an. Hier entstand sein erstes Hauptgemälde: Das Urteil des Paris. Die klare römische Luft ließ ihn zwar auf die Pariser Freilichtstudien zurückkommen, so daß in Rom, wohin er 1889 gegangen war, L'heure bleue entstand, zugleich aber ward Klinger unter dem wesentlich mitbestimmenden Einfluß Roms von nun an vorwiegend zum Bildhauer. Als solcher hat er sich meist mit je einer Figur begnügt, nur einmal — im Beethoven und man muß leider hinzufügen: vergeblich — versucht, eine Fülle von Einzelheiten zu einer Einheit zusammenzufassen. Die hauptsächlichsten plastischen Werke sind die Salome, die Kassandra, das badende Mädchen, die Amphitrite, die Schlafende, Liszt, der „eherne Porträtkopf“ Nietzsches, das Brahmsdenkmal. Augenblicklich hat der Künstler eine mehrfigurige plastische Gruppe „Drama“ vollendet und ist mit dem Richard Wagner-Denkmal für Leipzig beschäftigt. Klingers Plastiken zeichnen sich häufig als Themen, immer in bezug auf Auffassung und Ausführung durch hohe Originalität aus. Es sind durchaus

[1]) *Treu*, M. K. als Bildhauer. (S.-A. a. d. Zeitschr. „Pan“.) Leipzig u. Berlin 1900. — *Julius Vogel*, M. K.s Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902.

[2]) *M.-G.*, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bände. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1904, pag. 465.



Fig. 259 Christus im Olymp von Max Klinger (Zu Seite 355) (Nach Photographie Hanfstängl)
Im Besitz des Museums für neuere Kunst in Wien

neue, noch nicht gesehene Haltungs- und Bewegungsmotive, die er der Natur abgelauscht hat. In der stofflichen Charakteristik und Belebung der Oberfläche leistet er schlechthin Klassisches. Das Gewand der Amphitrite mag es bezeugen! — Ganz wunderbar ist auch das animalische Leben in der Schlafenden zum Ausdruck gebracht, was um so kräftiger zutage tritt, als der lebendige Körper gegen den toten Stein kontrastiert, in dem er noch zur Hälfte verborgen ist. Auch die Art, wie der Künstler den Sockel gleichsam der Grundrißform der Figur anpaßt und ihr zuliebe auf alle konventionelle Symmetrie verzichtet, zeugt von der Ursprünglichkeit seines hohen künstlerischen Empfindens. Tritt dieses Moment schon bei der Kassandra überraschend zutage, so erreicht es den höchsten Grad von Vollkommenheit in dem Tempelchen, dem Gehäuse und Sockel zugleich, des sitzend dargestellten Brahms. — Farbigkeit ist nicht allen plastischen Werken Klingers eigen. Ist sie vorhanden, so besteht sie sowohl um ihrer eigenen Schönheit willen, als auch um die Form und — vorausgesetzt, daß auf einen solchen hingearbeitet ist — den seelischen Ausdruck zu steigern.

In rein künstlerisch-technischer Beziehung mag Klinger — z. B. mit der Schlafenden oder mit dem Drama — noch über den Beethoven hinausgewachsen sein, immerhin bleibt dieser bis jetzt dasjenige Werk, in dem sich der Künstler nach den verschiedenen Seiten seines Wesens am erschöpfendsten, reichsten und bedeutendsten auszusprechen versucht hat.[1]) Wenn man den mäßig großen Raum des Leipziger Museums betritt, in dem Klingers Beethoven (Fig. 260) Aufstellung gefunden hat, fühlt man sich sofort in eine weihevolle Stimmung versetzt. Es ist dieselbe Empfindung, wie wenn man in ein feierliches Kircheninnere hineinschreitet. Und diese weihevolle Stimmung verläßt uns angesichts jenes Kunstwerkes nicht wieder, sie erweist sich auch bei andauernder Betrachtung als echt und wahr. Was immer man an dem Beethoven auszusetzen finden möge — und es läßt sich wahrhaftig genug daran bemängeln! —, der in unserem Innern einmal angeschlagene Grundton feierlicher Stimmung klingt unausgesetzt fort. Wahrhaftig, es ist ein gewaltiges Werk, dieser Beethoven! — Ein halbes Menschenalter, volle 16 Jahre hat Klinger daran gearbeitet. Die erste Skizze dazu entwarf er 1886 in Paris; Ende März 1902 stand das Werk fertig zusammengesetzt in seinem Atelier. Es hat dann eine Wanderung durch Städte und Länder angetreten. In Wien und in Leipzig hat man die Erwerbung des Kunstwerkes lange erwogen. Endlich ist es der Vaterstadt des Künstlers verblieben. Bei der Vorführung in den verschiedenen Städten ist auch die Umgebung des Werkes eine verschiedene gewesen, bald schlicht, bald reich. Die Wiener Sezession hatte es mitten in die größte architektonisch-kunstgewerbliche Üppigkeit hineingestellt. In Leipzig befindet es sich einstweilen[2]) in einem ganz schlichten, gar zu schlichten Gemach in Form eines länglichen Rechtecks. Auch die Höhen- und Breitenausdehnung dieses Raumes ist knapp bemessen. Wohlweislich aber ist dafür gesorgt, daß man die Vorderseite aus einiger Ent-

[1]) Kunst für Alle, Mai 1902. — Kunstwart, 1. Maiheft 1902. — *Richard Muther*, Gegenwart, Mai 1902. — *Hermann Bahr*, Zukunft, 7. Juni 1902. — *Lux*, K.s Beethoven und die moderne Raumkunst. Deutsche Kunst und Dekoration. V. Jahrg., 1902, Heft 10. — *Mantuani*, Beethoven u. M. K.s Beethovenstatue. Wien 1902. — *Mongré*, M. K.s Beethoven. Zeitschr. f. bild. Kunst. Neue Folge. Bd. XIII, Mai 1902. (Auch als S.-A.) — *Schmarsow*, Drei Wiener Kunstbriefe. Grenzboten 1902, II, pag. 371. — *Schumann*, M. K.s Beethoven. Leipzig 1902. — *Heinrich Bulle*, K.s Beethoven und die farbige Plastik der Griechen. München, Bruckmann, 1903. — *Walter Riezler*, Münchner Allg. Zeit., Beil. 1903, pag. 41.

[2]) An der Rückseite des städtischen Museums zu Leipzig soll ein besonderer Anbau angebracht werden für den Beethoven und die übrigen plastischen Werke Klingers, welche dem Museum gehören.



Fig. 260 Beethoven von Max Klinger im Museum zu Leipzig
(Nach Photographie E. A. Seemann)

fernung sehen kann, dagegen die Rückseite und die Seitenansichten aus nächster Nähe betrachten muß. So stimmungsvoll der Gesamteindruck dieses Denkmals auch immer ist, es gibt keine Ansicht, bei der man es ganz überschauen, ja auch nur seine Hauptmassen geschlossen als einheitliche Gesichtsvorstellung wahrnehmen könnte. Der Beethoven verlangt, daß man bald näher hin, bald weiter weg trete, daß man ihn mit den Augen abtaste wie einen gotischen Dom.

Unsere Aufnahme gibt das Beethoven-Monument von der denkbar günstigsten Seite. Wir sehen den Tondichter gerade vor uns sitzen. Sein Oberkörper ist unbekleidet. An der Nacktheit hat man Anstoß genommen: Wie kann man den Körper eines Beethoven unbekleidet darstellen, der doch kein Athlet, sondern ein Geistesheld gewesen ist?! — Darauf ist dreierlei zu erwidern. Einmal steht Klinger in der Hinsicht nicht allein da. Die modernen Franzosen, Rodin voran, tun desgleichen. Und nicht nur diese, sondern auch der gute alte Friedrich Tieck hat Iffland mit nackter Brust, nackter Schulter und nacktem Arm in idealem Gewand dargestellt. Die Statue steht im Konzertsaal des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin. [1]) Doch dieser Gesichtspunkt besitzt nur nebensächliche Bedeutung. Wichtiger ist, daß Klinger offenbar das Zeitkostüm, also das Rokokokostüm vermeiden wollte, welches der Figur unfehlbar einen gewissen genrehaften Beigeschmack gegeben hätte, der gerade bei einer Beethovenstatue am wenigsten am Platze gewesen wäre. Die Nacktheit verleiht dagegen dem Helden etwas Zeitloses, Ewiges, Göttliches. Vor allem aber brauchte Klinger den nackten Oberkörper aus rein künstlerisch-plastischen Gründen, um den tektonischen Aufbau des Kopfes auf dem Körper klar herauszuarbeiten. Aus demselben Grunde ließ er auch wieder die Füße nackt unter dem Mantel hervorschauen. Sich — wie es tatsächlich geschehen ist — darüber aufzuhalten, daß die Sandalen der zusammenhaltenden Riemen entbehren, ist ein kleinlicher Einwand gegenüber einem solchen Werke! — In den physischen Momenten sind nun die psychischen klar erkennbar: Es ist weder der Leib eines Schwächlings noch der Muskelleib eines Athleten, sondern der gesunde, widerstandsfähige Körper eines geistig Schaffenden gegeben. Jeder Knöchel der Faust drückt Willenskraft aus. Und sogar in der Bildung des Rückens macht sich Energie geltend. Beethoven sitzt auf einem weit ausladenden Throne. Engelsköpfchen bilden den Hauptschmuck an dessen Lehne. Das Englein ganz rechts (v. B. a.) deutet schüchtern mit seinem Händchen auf den Heros hin. Dieser hat die Beine übereinandergeschlagen, über seinen Unterkörper ist ein prachtvolles Gewandstück gebreitet, er hält sich leicht vornüber gebeugt, hat die Rechte zur Faust geballt und auf das Knie gestützt. Zu seinen Füßen auf dem Felsen, sich an diesem festkrallend, der Adler, welcher zu dem Gewaltigen emporschaut.

Die farblose Abbildung vermag nun auch nicht die geringste Vorstellung von der Pracht der Gesamterscheinung zu geben.[2]) Das Licht- und Schattenspiel der Reproduktion erweist sich dem farbigen Originalmaterial gegenüber ohnmächtig. Der Thronsessel ist aus Bronze gegossen. Dieser Guß allein ist ein Meisterwerk der Technik. Über die vor ihm ersonnenen Gußmethoden ist Klinger weit hinausgegangen und hat neue Methoden erfunden, die der Bronze noch intensiver gerecht werden.[3]) Die Armlehnen des Throns sind vergoldet. Die Engelsköpfchen bestehen aus vollem, ungestücktem Elfenbein, wozu echte Opale den Hintergrund bilden; die Engelsschwingen sind aus Achat, Jaspis und ge-

[1]) Vgl. *Pietsch*, Max Klingers Beethoven. Vossische Zeitung 1902.

[2]) Übrigens halte ich auch die farbige Reproduktion des Klingerschen Beethoven in E. A. Seemanns „Meister der Farbe“, 1904, 1. Heft, im Gegensatz zu manch anderem guten Blatt dieser Folge für leider vollkommen verfehlt.

[3]) Vgl. *Elsa Asenijeff*, M. Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Leipzig 1902.

schliffenen antikischen Glasflüssen zusammengesetzt. Der „gewitterwolkenfarbige“ Fels ist aus tieffliedervioletttem, der Adler aus schwarzem, weißgeädertem Pyrenäenmarmor gehauen. Die Adlerkrallen sind von Erz, die Augen des Adlers von Bernstein. Das Gewand besteht aus gelbbraun gebändertem, mannigfaltig nuanciertem Tiroler Onyx aus Laas. Der gelblich schimmernde, weiße Marmor endlich, aus dem der Körper geformt ist, stammt von der griechischen Insel Syra her. Für die Augen des Helden war ursprünglich, wie für die des Adlers, Bernstein, später waren dafür Opale in Aussicht genommen. Doch wäre daraus eine zu sinnliche, eine zu wenig geistige Wirkung entstanden, die dabei dennoch der Wirkung des Hintergrundes gegenüber machtlos geblieben wäre. So ist denn das Auge ganz summarisch behandelt worden und sogar ohne Pupillenangabe geblieben.

Alle die einzelnen zur Verwendung gelangten kostbaren Materialien sind mit großer künstlerischer Weisheit, ihren Eigenschaften entsprechend, glänzend behandelt und bewirken, ein jegliches für sich, eine vortreffliche stoffliche Charakteristik, aber — und daran erkennt man die Grenze der Klingerschen Begabung — alle diese einzelnen Kostbarkeiten vereinigen sich nicht, um eine geschlossene Gesamtwirkung in der Seele des Beschauers zu erzeugen! — Zum Beispiel, unter dem linken Ellenbogen klafft eine bedenkliche Lücke zwischen Gewand und Thronsessel. Und auch die Füße *sind* nicht nur an die Gewandpartie angestückt, sondern sie *wirken* auch so. Der Goldglanz der Armlehnen tut dem Auge wehe. Vor allem vermag sich der Beethoven selbst gegen die ihn rings umgebende Pracht nicht siegreich zu behaupten.

Und nun zur Deutung des Ganzen! — „Tausend Deutungen der dargestellten, z. T. rein bildnerischen Motive zeigen, wie das Werk die Phantasie des Beschauers so mächtig zu erregen weiß, daß er vor ihm selbst zum Dichter und Denker wird.

„Und dies ist vielleicht jene rätselhafte, höchstmögliche Wirkung großer Kunst, das Incommensurable unserer Gefühls- und Gedankeninhalte, sowie den Erfahrungsgehalt bestehender Kultur in das Einfache von Formen einzupressen, die in den Sinnen des Beschauenden wieder sich in jenes All-Weite, Unfaßbar-Große auflösen, welches allein Weihe in uns erzeugt.“ In diesen begeisterten Worten spricht sich Elsa Asenijeff über das Werk ihres großen Freundes aus. — Auf dem oberen Rande des Thronsessels, auch an dem Original nur mit Mühe wahrnehmbar, strecken und dehnen sich allerlei Gestalten, männliche und weibliche. Das sind die Gestalten und die Gedanken, welche den Künstler heimsuchen. „Muntere und sinnende, erst wachsende und gewordene, genießende und verlangende wechseln miteinander ab“. Eine ähnliche Rolle in dem Gedankeninhalt des Werkes spielen auch die Engelsköpfe an dem Thronsessel. An seinen drei Außenseiten ist der Thron mit Reliefs geschmückt. Auf der Mittelfläche hinten ist der Widerstreit der beiden Hauptweltanschauungen, unter deren Einfluß Beethoven stand, der antiken und der christlichen, zum Ausdruck gebracht. Klinger ist damit noch einmal auf das Problem zurückgekommen, welches er im Christus im Olymp behandelt hatte. Er hat es aber jetzt anders angepackt, sich auf keine der beiden Seiten geschlagen, jeder Weltanschauung ihr Recht gelassen und beide in ihrem ewigen Kampfe dargestellt. An den Seitenwangen des Thronsessels ist alles Sehnen und Verlangen des Menschengeschlechtes gleichsam in den drei sinnlichen Grundtrieben verkörpert: Hunger, Durst und Liebessehnsucht. Jeder Trieb ist in eine alte Fabel eingekleidet, der Hunger in den Tantalus-, der Durst in den Danaïdenmythus, die Liebessehnsucht in die Erzählung vom Sündenfall.[1]) Adler und Fels sollen die stolze Höhe andeuten, auf

---

[1]) Wenigstens glaube ich so die Reliefs an den Seitenwangen am einfachsten und natürlichsten zu deuten, welche den Auslegern Klingers schon viel Mühe verursacht haben.

welcher der Held weilt. Der Adler erfüllt also hier eine ganz ähnliche Funktion wie auf dem Schwindschen Bilde der „Jungfrau“ in der Schackgalerie. Beethoven selbst ist offenbar in die angespannteste Gedankenarbeit versunken. Man hat es getadelt, daß Klinger sich so weit von der Beethovenschen Totenmaske entfernt hat und daß er so weit hinter deren Ausdrucksreichtum zurückgeblieben sei. Jedenfalls ist die geistige Anstrengung in Kopf, Haltung und Händen vorzüglich zum Ausdruck gebracht. Von künstlerischer Schöpfungsfreude sieht man dagegen diesem Beethoven schlechterdings nichts an. Eitel Qual des Gebärens und keine Spur von der Wonne des Zeugens! — Mit dem Gedankenreichtum aber, der in das Beethovendenkmal hineingeheimnißt ist, verhält es sich genau so wie mit der Materialpracht, die darauf verwendet ist. Bei aller Feinheit der Einzelzüge fehlt ihnen das geistige Band, das sie zu einer geschlossenen Einheit mit innerer Notwendigkeit zusammenzwänge. Mit all seinen großen Vorzügen und erheblichen Schwächen ist das Beethovendenkmal nicht nur charakteristisch für Max Klinger, nicht nur charakteristisch für die moderne deutsche Kunst, sondern für die Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt: es ist erfüllt von bedeutenden Einzelvorzügen, aber es fehlt ihm als sichere Grundlage die einheitliche, fest geschlossene künstlerische Kultur einer ganzen Epoche und einer ganzen Nation.

Eine mit Klinger verwandte Natur war der Schweizer *Karl Stauffer*-Bern (geb. 1857, † 1891)[1], der mit jenem lange Jahre in Berlin zusammengelebt hat. Bald darauf trieb ihn seine Liebe zu einer verheirateten Frau in den Tod durch eigene Hand. Karl Stauffer-Bern war wie Klinger Maler, Bildhauer und Radierer in einer Person. In die Technik der Radierung war er durch den Münchener Kupferstecher *Peter Halm* eingeführt worden. Gleichviel auf welchem Gebiete er sich aber auch immer bewegen mochte, ihm kam es, wie Klinger, stets darauf an, der Natur mit den Mitteln seiner Kunst Herr zu werden. Er wollte weder gefallen, noch verblüffen, sondern mit dem Pinsel wie mit der Radiernadel in der Hand die Natur selbständig wiederzugeben lernen. Daher besitzen seine Werke (wenigstens die nicht im Auftrag, sondern um ihrer selbst willen geschaffenen) eine ganz merkwürdige Kraft, Eindruck zu machen. Unter seinen Radierungen ragen einige köstliche Akte hervor und das Bildnis seiner Mutter, ein herrliches Blatt! — In der Berliner Nationalgalerie hängt ein Porträt Gustav Freytags von Stauffers Hand, auffallend hell gemalt, hart und ungefällig, aber von einer Eindrucksfähigkeit, daß es niemandem aus dem Kopf kommen wird, der sich je einmal liebevoll hinein versenkt hat. Während der Porträtsitzungen sind zwischen dem literarischen Vertreter der alten Kunst und dem modernen bildenden Künstler Reden gewechselt worden, welche auf den Unterschied der Anschauungen interessante Streiflichter werfen.

Unter den jüngeren Künstlern, auf welche Klinger Einfluß ausgeübt hat, ragt besonders sein Landsmann *Otto Greiner* hervor (geb. zu Leipzig im Kriegsjahr 1871). Dieser Radierer, Lithographiekünstler und Maler ist ein fest und hart zupackendes Talent, ein Künstler der Linie, ein geradezu eminenter Zeichner. Vor seinen Akten wird man von dem Gefühl bezwungen, daß da Verzeichnungen einfach ausgeschlossen sind, daß die Natur bis in ihre intimsten Einzelheiten hinein richtig wiedergegeben ist. Diese Akte sehen geradezu nach naturwissenschaftlichen Abbildungswerken aus. Im guten wie im schlimmen Sinne. Denn

---

Allerdings nehme ich dabei eine individuelle Umdeutung des einen Mythus an, denn die Danaïden des Mythus dürsten nicht, sie versinnlichen vielmehr mühevolle, zu keinem Ziel führende Arbeit.

[1] *Otto Brahm*, K. S.-B., sein Leben u. Briefwechsel. Stuttgart 1892.

von Greiner mochte man meinen, daß es ihm durchaus an poetischer Phantasie fehlt. Wenn er daher z. B. ein Schützendiplom anfertigte, so erzielte er eine vollendete Leistung. Sobald er sich aber mit seinen Radierungen und Lithographien kühn auf das mythologische Gebiet wagte, hatte man ihm bisher nur zögernd und halb unwillig zu folgen vermocht. Da erschien nun sein bisher bedeutendstes gemaltes Werk: Odysseus und die Sirenen (Fig. 261) wie eine Überraschung. Mit diesem Bild ist der Künstler wahrhaftig nicht in dem bloßen Aktstudium stecken geblieben. Allerdings ist er von der konventionellen Homer-Illustration, die sich auf Rottmann stützt, himmelweit entfernt, aber er hat es vermocht, aus seiner an Klinger geschulten Naturanschauung heraus eine neue Poesie aus dem alten Thema herauszuschöpfen. Den edlen Dulder Odysseus, dem das glühendste Liebesverlangen beim Anblick der Sirenen und bei den Tönen ihres Gesanges die Brust zu sprengen droht, schnüren seine Begleiter nur um so fester an den Mast. Andere rudern aus voller Kraft, um vorüberzukommen. Der Steuermann regiert sein Steuer. Ihnen allen vermag der Sirenengesang nichts anzuhaben, denn ihre Ohren sind mit Wachs verklebt. Aber auch von ihnen kann sich kein Einziger enthalten,



Fig. 261 Odysseus und die Sirenen von O. Greiner im Museum zu Leipzig
(Nach Photographie im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig)

gespannten Blickes auf die Gruppe der drei Sirenen zu schauen, welche, auf dem Kalkfelsen in den verzwicktesten Stellungen kauernd, alle Reize ihrer völlig nackten Körper zur Schau stellen und spielen lassen. Es sind keine konventionell anmutigen Gestalten im Sinne der Renaissance oder der Antike, vielmehr echt Greinersche, echt moderne, sehnige Modellfiguren von einer eigentümlichen eckigen Grazie, von einer mantegnesken Herbheit und Festigkeit der Zeichnung, aber doch urgesunde, volle, reife und begehrenswerte Frauengestalten, deren dunkles Haar ein reiches Gerank rotleuchtender Mohnblüte schmückt. Dieses Rot gibt mit dem Blau des Wassers und der Fleischfarbe zusammen einen mächtigen Dreiklang. Das Bild ist in den hellsten Tönen gemalt und verletzt dennoch nicht im mindesten durch Härte oder Kühle. Die koloristischen Qualitäten vermag die Abbildung zwar nicht wiederzugeben, wohl aber läßt auch sie den Beschauer die Frische des Wassers ahnen, die Gesundheit der Leiber erkennen und die Ursprünglichkeit der Gesamtempfindung mitfühlen. Wahrhaftig, ein Abglanz von der ungebrochenen Weltfreudigkeit Homers, von seiner morgendlichen Taufrische ist über dieses Bild gebreitet, an dem Greiner unter der Einwirkung aller

günstigen Einflüsse des Südens mit zähem deutschen Fleiß volle fünf Jahre in Rom gemalt hat.

Im Anschluß an Greiner sei endlich auch der Schweizer Stilist *Ferdinand Hodler* erwähnt.

Von den oben besprochenen Malern haben sich gar manche, wie Thoma, Klinger und Greiner, zugleich als Graphiker auf den verschiedenen Gebieten des Holzschnitts, der Radierung oder der Lithographie ausgezeichnet. Alle diese Künste verdanken der Moderne eine Auferstehung zu einem neuen und selbständigen Dasein. [1]) In den früheren Epochen der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hatten sie sich damit begnügen müssen, die Werke der vornehmeren Schwesterkunst, der Malerei, zu reproduzieren oder höchstens Bücher zu illustrieren. In ersterem Sinne war hauptsächlich der Kupferstich von *Eduard Mandel* (1810—82) (Sixtinische Madonna) und die Radierung von dem Wiener Künstler *William Unger* (geb. 1837) gehandhabt worden, der in den Reproduktionen von Rembrandt, Rubens, Hals, Velasquez u. a. exzellierte. Zur Illustration wurde der Holzschnitt hauptsächlich von Menzel und Ludwig Richter verwandt. In jüngster Zeit werden auch die graphischen Techniken zur selbständigen Wiedergabe der Natur und zur höchst persönlichen Aussprache künstlerischen Empfindens herangezogen. Dem entsprechend hat sich auch die Technik charakteristisch verändert. Es wird immer weniger auf ängstlich kläubelnde Strichführung und immer mehr auf den Ton, immer weniger auf die einzelne Umrißlinie und immer mehr auf die malerische Gesamtstimmung hingearbeitet. Daneben kommt allerdings in allerneuester Zeit auf dem Gebiete des Holzschnittes im Anschluß an den französischen Holzschnittkünstler *Vallotton* wieder eine Richtung auf, die es hauptsächlich auf einen großzügigen, ausdrucksvollen Umriß abgesehen hat, der möglichst reichen Formengehalt umschließt. Von modernen deutschen Graphikern seien wenigstens dem Namen nach erwähnt *Bernhard Mannfeld* (geb. 1848), der Radierer einzelner Bauwerke und ganzer Städtebilder, dann *Karl Köpping, Heinrich Wolff, Carlos Grethe, Ernst Liebermann, Oskar Graf, Käthe Kollwitz, Sion Wenban, Emil Orlik* und der talentvolle, in der Gotik wurzelnde Illustrator *Joseph Sattler* [2]).

2. Bildnerei

Die Plastik entwickelte in neuester Zeit alle die Errungenschaften, welche sie sich auf der vorigen Stilstufe zu eigen gemacht hatte (vgl. pag. 236), organisch weiter und wurde außerdem von der modernen Kunst- und Kulturbewegung wirksam beeinflußt. Sie hielt und hält an Polychromie und Polylithie fest, das heißt an vielfarbiger Tönung von Stein, Gips und Holz, sowie an der Zusammensetzung verschiedenfarbiger, verschiedenartiger Materialien, wie Bronze, Elfenbein und Marmor, zur Charakterisierung verschiedener Stoffe, wie Fleisch und Gewand. Dabei wird entweder auf eine durchaus naturalistische Wiedergabe der natürlichen Färbung bis in alle Einzelheiten hinein abgezielt oder aber — und das ist bei weitem häufiger der Fall — die Formengebung, die nun doch einmal Anfang und Ende aller Bildnerei ist, wird nur durch eine leise und diskret andeutende Tönung unterstützt und gehoben. Neben der farbigen Plastik der verschiedensten Schattierungen bleibt aber auch die einfarbige Plastik in Holz, Marmor und namentlich in Bronze zu Recht bestehen. Gleichviel ob so oder so, die stoffliche Charakteristik erreicht jetzt allgemein eine Höhe der Vollendung,

---

[1]) Vgl. Anm. 2 auf pag. 300.

[2]) Kunstgewerbeblatt 1902. pag. 185.

wie nie zuvor. In diesem Sinne könnte man sogar die Berliner Siegesallee zur modernen Plastik zählen. Auf gleicher Höhe steht die durchweg vortreffliche Modellierung des Nackten und die individuell tief eindringende Porträtcharakteristik. Doch mit alledem begnügte man sich noch nicht. In der Plastik machte sich schließlich die moderne Kunst- und Kulturbewegung in derselben Weise geltend wie in der Malerei. Dort wie hier erzwang sich jetzt der gemeine Mann das ihm so lange vorenthaltene Bürgerrecht, ohne daß der Künstler, der sich mit ihm abgab, über ihn zu witzeln oder gar ihn zu idealisieren wagte. Im Bildwerk wie im Bild wurde der Arbeiter bei seiner schweren Arbeit in würdig ernster Auffassung dargestellt. Ein unerbittlicher Naturalismus, wie ihn die Welt noch kaum je gesehen hatte, machte sich in der Plastik wie in der Malerei geltend. Und gelegentlich nahm dieser Naturalismus die Form des Impressionismus an. Der Bildhauer suchte die Welt nicht nach ihrer Wesenheit zu erfassen, sondern die flüchtigen Augenblickseindrücke, die er von den Formen erhaschte, im Ton festzuhalten. Es liegt aber in der Eigenart der Plastik, daß ihr nach dieser Richtung hin viel engere Schranken gezogen sind als der Malerei.

Wie sich ferner in der Malerei neben der naturalistischen eine symbolische und eine dekorative Richtung geltend macht, so bildeten sich auch in der Plastik neben der schlicht naturalistischen eine dekorative und eine stilisierende oder gar heroisierende Auffassung. Jene mündete bei der Kleinplastik, diese bei der Monumentalkunst, die sich beide großer Beliebtheit erfreuen. Die Stilisierung äußert sich heutzutage wie schließlich zu allen Zeiten in einer Vereinfachung und zugleich in einer Steigerung, im Weglassen des Nebensächlichen und Zufälligen, sowie in dem dafür um so entschiedeneren Herausarbeiten des Hauptsächlichen, Bleibenden und Bedeutenden. Sie äußert sich recht bezeichnend in der Wiedergabe der plastisch so schwer zu bezwingenden, weil kleinlichen und vielfältigen modernen Kleidung, besonders aber in einer ganz eigenen, äußerst geschmackvollen Übersetzung des menschlichen Haars in fließende Wellenlinien. Darin macht sich auch das Präraffaelitentum wieder geltend. Diese allgemein übliche Stilisierung des Haars kann geradezu als ein Kennzeichen moderner Plastik angesehen werden. Die Heroisierung erstreckt sich auf die verschiedenartigsten Sujets. Der Deutsche Klinger hat Beethoven, der Franzose Rodin die Bürger von Calais, der Belgier Meunier hat den modernen Bergarbeiter heroisiert. In besonders glücklicher Weise hat sich die heroisierende Richtung in der Denkmalsplastik geltend gemacht. Das ausgesprochen moderne Denkmal hat drei grundverschiedene Typen aufzuweisen. Entweder wird die zu ehrende Persönlichkeit in vollendeter Schlichtheit der Natur und des Lebens — nicht auf hohem Postament, sondern auf ganz niedrigem Sockel, fast zu ebener Erde aufgestellt (Daudet-Denkmal in den Champs Élysées zu Paris), oder der Künstler heroisiert das Porträt (Klingers Beethoven, Rodins Victor Hugo) oder endlich er versucht, die Wesenheit und den Lebensinhalt seines Helden in einem architektonisch-plastischen Gebilde zu verkörpern, an dem er nur nebenbei, etwa in Reliefs, vom äußeren Aussehen und von den Lebensereignissen des Gefeierten erzählt. Von letzterer Art ist z. B. das Goethedenkmal des talentvollen jungen Darmstädter Bildhauers *Ludwig Habich* in Darmstadt, ist vor allem *Theodor Fischers* Bismarckturm am Starnberger See, das würdigste Monument, das wir bisher unserm deutschen Nationalhelden errichtet haben.

Deutschland[1])

In Deutschland wird die moderne Bewegung auf dem Gebiete der Plastik hauptsächlich von zwei großen, untereinander grundverschiedenen Persönlichkeiten getragen, von Hildebrand und Klinger. Der letzere ist bereits oben (pag. 346) als Radierer, Maler und Bildhauer behandelt worden. Es erübrigt hier nur noch, von seinem Gegensatz zu Hildebrand zu sprechen. Beide stehen — cum grano salis verstanden — in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie die Nazarener und Deutschromantiker vor fast 100 Jahren. Das heißt: in Klinger sucht sich deutscher Geist aus sich heraus zu entfalten, in Hildebrand unter Anschluß an die unvergängliche Schönheit der Antike. In Klinger lebt der ungezügelteste Individualisierungstrieb des Germanen, Hildebrand strebt nach antiker Abgeklärt-

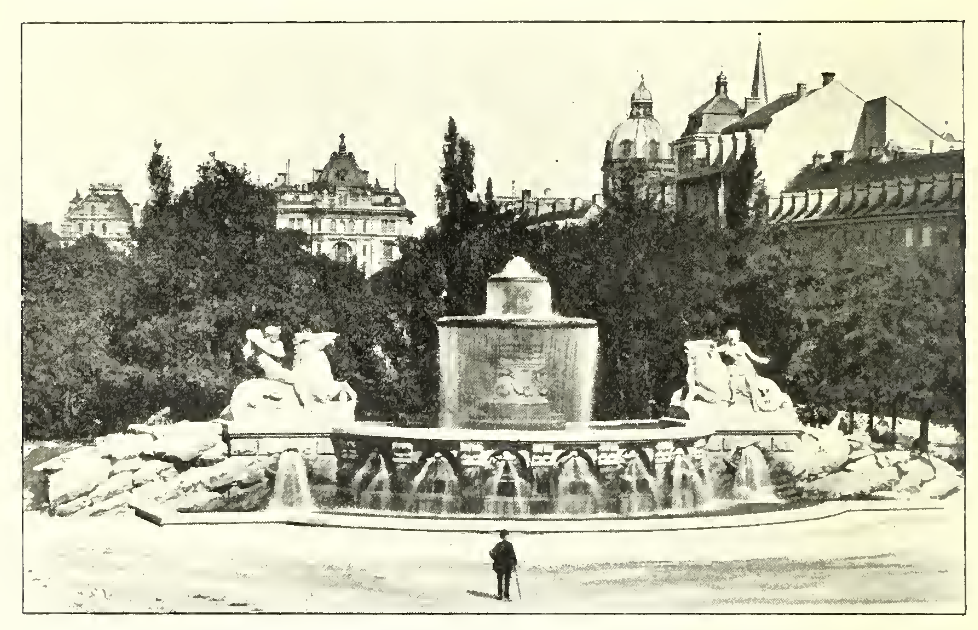


Fig. 262 Der Wittelsbacher Brunnen von Adolf Hildebrand auf dem Maximiliansplatz zu München

heit und Konzentration. In dem Plastiker Klinger macht sich immer und immer wieder der echt germanische Malergeist Luft, Hildebrand vermag sich wie ein Grieche oder Römer in der Form ganz auszusprechen. Klingers Werke wollen zumeist mit den Augen abgetastet werden. Hildebrand setzt seinen höchsten Stolz darein, daß sich seine Figuren als einheitliche Bildeindrücke dem Beschauer darbieten. *Adolf Hildebrand*[2]) wurde 1847 zu Marburg als Sohn des Professors der Nationalökonomie Bruno Hildebrand geboren und wuchs in der Schweiz auf. Hier konnte er, sich selbst überlassen und ohne durch den Anblick allzu vieler und bedeutender Kunstwerke zerstreut und von seinem eigenen Wesen abgelenkt zu werden, in aller Ruhe die Entwicklung seines Genius erleben.

[1]) *Alexander Heilmeyer*, Moderne Plastik in Deutschland. Sammlung illustrierter Monographien, herausgeg. von Hanns von Zobeltitz. Velhagen & Klasing. Bielefeld und Leipzig 1903.

[2]) *Heilmeyer*, A. H. Bielefeld und Leipzig 1902.

Schon als Kind studierte er den menschlichen Körper nach sich selbst. In Rom trat er dann in den Kreis von Hans von Marées (pag. 216) ein und empfing von diesem großen Anreger entscheidende Einflüsse fürs Leben. Außerdem erhielt er seine hauptsächlichsten Anregungen von der Antike. Jedoch ergab er sich durchaus nicht einer äußerlichen Nachahmung derselben, wie dies die Klassizisten häufig genug getan hatten, vielmehr suchte er und sucht er aus dem echt plastischen, antiken Geiste heraus neu zu schaffen. Hildebrand hat sein ästhetisches Glaubensbekenntnis in einer sehr schwer lesbaren und dennoch sehr viel gelesenen Schrift: „Das Problem der Form“ niedergelegt. Wie der Maler danach streben muß, daß seine Gemälde plastisch, dreidimensional gleich den Körpern im Raume wirken, so hat des Bildhauers Absicht sich darauf zu richten, daß der Beschauer, von welchem Standpunkt er auch immer sein Bildwerk betrachten möge, eine geschlossene, flächige, zweidimensionale Bildvorstellung erhält. *Einer* Hauptansicht sind die Nebenansichten unterzuordnen. Hildebrand sieht sich nicht etwa nach einem geeigneten Marmor für fertige Gips- oder Thonmodelle um, sondern er schaut und haut wie Michelangelo seine Figuren aus dem Stein heraus. Bei ihm ist alles Klarheit, Schärfe, Genauigkeit, Ernst, Ruhe, schlichtes Dasein in voller Kraft, mit einem Wort: Form. Hildebrand will die geläuterten Formvorstellungen des Bildhauers durch seine Werke dem Beschauer vermitteln. Gleich Marées geht er so sehr in der Form auf und verzichtet so vollkommen auf alles Gedankliche, Poetische, Gefühlsmäßige, daß sich z. B. für seinen nackten Mann in der Berliner Nationalgalerie beim besten Willen keine bessere Bezeichnung als „Männliche Figur“ finden ließ.[1] Wir geben hier (Fig. 262) seinen Wittelsbacher Brunnen auf dem Maximiliansplatz zu München wieder. Derselbe ist durchaus auf den Platz zugeschnitten, auf den er zu stehen kommen sollte. Der Platz charakterisiert sich durch eine so bedeutende Breitenausdehnung, daß ihr gegenüber die Höhe der benachbarten Häuser nicht aufkommen kann. Dementsprechend hat Hildebrand seinem Monument hauptsächlich Breitenausdehnung gegeben. Mit der Rückseite lehnt es sich unmittelbar an die gärtnerischen Anlagen an, deren freundliches Grün einen lebensvollen Hintergrund für den Brunnen ergibt und seine drei vertikalen Hauptglieder kräftig zusammenschließt: den eigentlichen, im oberen Stockwerk allein wasserspendenden, in mehrere Schalen abgestuften Brunnen, die Jungfrau mit der Schale auf dem Wasserstier, welche die wohltätige Wirkung des Wassers symbolisiert, und den steinschleudernden Jüngling auf dem Wasserroß, der das Wasser als feindliche Macht verkörpert. Nach vorn und unten faßt dann ein Brunnenrand das Ganze zusammen, unterhalb dessen das Wasser aus vielen Mäulern und Schalen fließt. Dazwischen, als rein dekorative Details über die Untermauer verstreut, allerlei Wassergetier von entzückender Frische der Lebensbeobachtung. Bewundernswert ist die Einordnung des ganzen Brunnens in das gegebene Milieu. Bewundernswert (namentlich im Gegensatz zu Begas) die Einordnung aller Teile in das künstlerische Ganze. Bewundernswert der feinfühlig abgestufte Übergang vom unbehauenen Stein zu denjenigen Teilen, die Menschen- und Tiervorbildern genau nachgeformt sind. Gerade an den beiden Reitern und ihren Tieren kann man die besondere Arbeitsweise des Bildhauers, das Heraushauen der Figuren aus dem Stein, genau kennen lernen. Die Frau mit der Schale ist vielleicht nicht sehr glücklich in der Bewegung auf den, an sich brillant behandelten, Stier hinauf-



Fig. 263 Bismarck-Medaille von Adolf Hildebrand

[1] Vgl. *Gurlitt* a. a. O.

gesetzt, dagegen bildet der Jüngling mit seinem Wasserroß eine in Linie und Bewegung, Aufbau und Ausdruck vollendete Gruppe.

In Anbetracht des besonderen künstlerischen Ideals des Bildhauers Hildebrand, dem es vor allem darauf ankommt, daß seine plastischen Werke einen geschlossenen Gesichtseindruck gleich einer Fläche erzielen, liegt es nahe, daß er sich auf dem Gebiete des Reliefs und der Medaille betätigte. So besitzen wir von ihm eine Bismarckmedaille (Fig. 263), die zu den künstlerisch wertvollsten Schöpfungen gehört, die mit der Person des großen Kanzlers zusammenhängen. Wie scharf, klar und knapp, dabei dennoch groß und bedeutend sind hier die einzelnen Gesichtsformen behandelt! — Wie glücklich ist der Kopf mit Helm und Kragen in das gegebene Rund der Medaille hineinkomponiert! — Wie geschickt sind die einzelnen Teile der an sich künstlerisch so schwer zu bewältigenden spröden Uniform und des Helmes zu dekorativen Wirkungen verwertet! — Endlich, schaut uns nicht der ganze Bismarck aus dieser kleinen Medaille lebensvoller und bedeutender entgegen als aus so manchem großen Gemälde und Denkmal?!

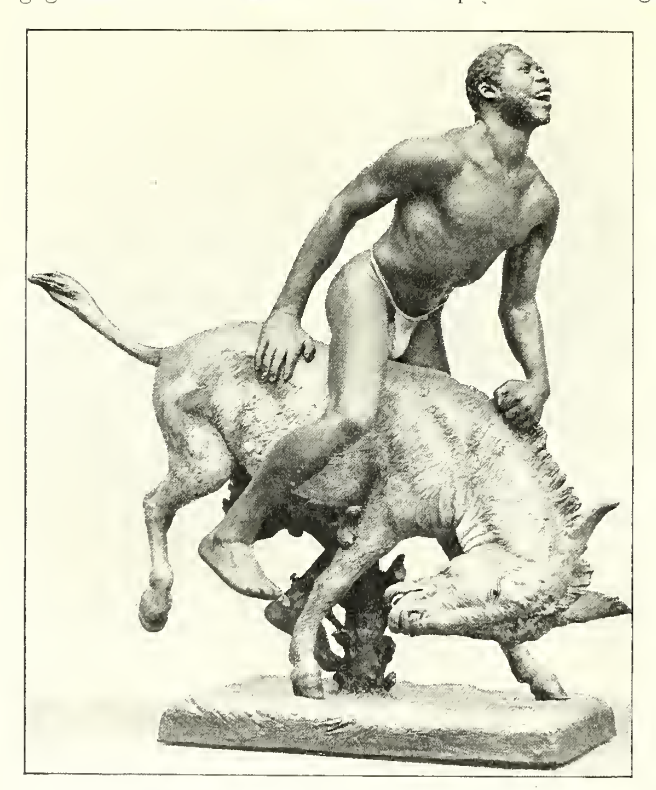


Fig. 264 Reitender Neger von R. Maison

Neben Hildebrand pflegt *Artur Volkmann* (geb. 1851) genannt zu werden, ein unmittelbarer Marées-Schüler. Von Berliner Künstlern ist in diesem Zusammenhang der geniale *Ernst Moritz Geyger* aufzuführen und an seiner Seite *Louis Tuaillon*, dessen bronzene Amazone zwischen dem Neuen Museum und der Nationalgalerie zu Berlin in der Tat von einer stupenden Lebenswahrheit und zugleich von der edelsten Schönheit erfüllt ist. Große Hoffnungen werden auf den Tierbildhauer *Gaul* gesetzt.

Die Freude an der Kleinplastik äußert sich in Berlin bei *Hermann Hosäus*, in Dresden bei *Peter Pöppelmann*, in München bei *Hermann Hahn*, *Georg Wrba* und *Theodor von Gosen*. Der leider jung verstorbene Münchener Bildhauer *Rudolf Maison* war der entschiedenste Polychromist. In der Bemalung seiner Neger (Fig. 264) folgte er der Natur bis in alle Einzelheiten hinein, legte aber doch stets eine so künstlerische Auffassung an den Tag, daß seine Werke keinen peinlich panoptikummäßigen Eindruck hervorrufen. Schon das weise gewählte kleine Format wirkte in dieser Beziehung günstig und mildernd. Maison hat sich aber auch Werken kolossalen Umfangs gewachsen erwiesen. Von ihm rühren die beiden prächtigen Ritter an der Rückseite des Berliner Reichstagsgebäudes



Fig. 265 Vom Bismarckdenkmal bei Hamburg von Lederer (Zu Seite 370)

her, der gotische und der Renaissance-Ritter. Maison hat auch auf Veranlassung der Kaiserin Friedrich ein Reiterstandbild ihres Gemahls in doppelter Lebensgröße modelliert, das in Bronze gegossen vor dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aufgestellt werden soll. Der Kaiser ist in der Magdeburger Kürassieruniform dargestellt, den Marschallstab in der Rechten und auf den Schenkel stützend. Die Gesichtszüge sollen von außerordentlicher Porträtwahrheit zeugen. Auch das Roß ist Porträt, ein hochbeiniges Kommandeurpferd englisch-irischer Rasse.

Die außerordentlich vielen Bismarcktürme und Bismarckdenkmäler, die allüberall in unserem Vaterlande errichtet wurden, haben wenigstens zu zwei hervorragenden künstlerischen Leistungen geführt, im äußersten Norden und im äußersten Süden unseres Vaterlandes, bei Hamburg und bei München. In Hamburg gipfelt das von *Lederer* geschaffene Monument in der heroisierten und monu-



Fig. 266 Bismarckdenkmal bei Hamburg von Lederer

mentalisierten Gestalt des Helden selbst, der wie ein alter niedersächsischer Roland mit dem mächtigen Schwert in beiden Händen aufgefaßt ist (Fig. 265 u. 266). Das ganze Denkmal ist nun (nach der Abbildung zu urteilen) so angelegt, daß alle Teile und Glieder desselben nur dazu dienen, die Gestalt des Helden um so wirksamer hervortreten zu lassen. Schon die unendlich vielen Stufen mit ihrem reichen Licht- und Schattenspiel erwecken die Vorstellung von der gewaltigen Höhe, auf der der Fürst steht. Von der ausgedehnten Breitenanlage der unteren Treppen bildet der Mittelbau einen sehr glücklichen Übergang zu der schmalen Hochfigur des Helden. In ganz anderer, aber zum wenigsten ebenso glücklicher und jedenfalls noch eigenartigerer Weise hat *Theodor Fischer* (vgl. pag. 266) das Problem in seinem Bismarckturm am Starnberger See angepackt (Fig. 267). Er mußte von allem Anfang an darauf verzichten, das Denkmal in einer Wiedergabe der leiblichen Erscheinung des Helden gipfeln zu lassen. Statt dessen hat er den kühnen Versuch gewagt, das Wesen und den Lebensinhalt des Helden in architektonischer

Formensprache wiederzugeben, zu der ergänzend Reliefplastik hinzukommt, teils allegorischer, teils schlicht erzählender Art. Fischer hat darin gelegentlich auch einem gesunden Humor im Sinne der alten deutschen Meister Ausdruck verliehen. Diese Reliefplastik ist nun so frei und ungezwungen wie Grabsteine und Epitaphien über eine alte Kirchenmauer und dabei dennoch mit feinstem Gefühl für dekorative Wirkung über das architektonische Monument verteilt. Dieses selbst ist in durchaus modernem, das heißt in einem in die alten Stilbegriffe nicht einzuschachtelnden und von dem genialen Künstler vollkommen frei erfundenen Stile erbaut, wohl aber ist es, wie alle Fischerschen Werke, vom Geist des Romanismus wesentlich beeinflußt. Der Ernst, die Schwere, die Wucht, aber auch der freischwebende Rhythmus des Romanismus kehren in Fischers Schaffen wieder. Am Bismarckturm hat er auch den romanischen Rundbogen verwandt, den er aber weiter und breiter gespannt hat, als ihm dies ursprünglich eigen ist. Auf einem mächtigen, quadratischen Unterbau erhebt sich das Werk, zu dem vier Treppen hinaufführen, die je in der Mitte der vier Seiten angebracht sind. Der Unterbau ist mit einem Dach versehen, das außen von Arkaden getragen wird. Aus der Mitte des Daches wächst der eigentliche Turm empor und läuft in einen schlichten Helm aus, den der deutsche Reichsadler krönt. Das ganze Monument wirkt ernst und ergreifend, zugleich aber auch befremdend an den lieblichen Ufern des oberbayerischen Vorgebirgsees. Es unterscheidet sich durch seine strengere Form und seine dunklere Naturfarbe bedeutsam von den freundlichen, schneeweißgestrichenen, kuppelgekrönten Kirchtürmen, die sonst noch am Seeufer emporragen. Es kann gleichsam als ein Wahrzeichen dafür gelten, daß jetzt auch diese bisher unter kirchlicher Leitung behaglich für sich dahinlebenden Lande an dem ernsteren gemeinsamen deutschen Leben teilnehmen. — Für die Universitätsstadt Erlangen, an der sein großer Schweinfurter Landsmann Rückert dereinst Professor für orientalische Sprachen war, hat Theodor Fischer ein entzückendes Rückertbrünnlein entworfen (vgl. die Schluß-Vignette).

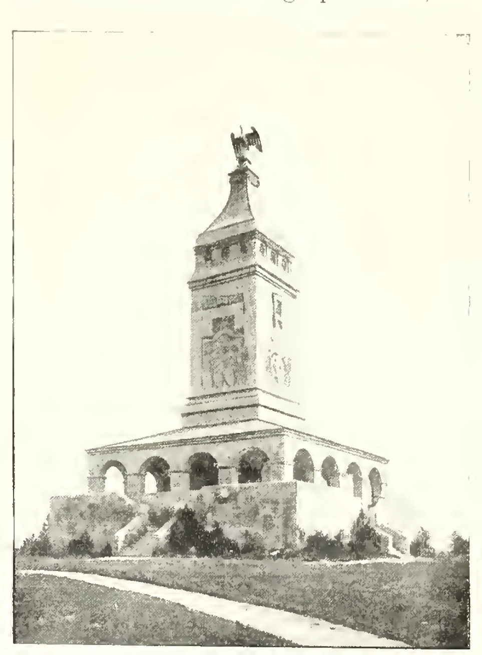


Fig. 267 Der Bismarckturm am Starnberger See von Theodor Fischer

Als ein schönes Beispiel der modernen dekorativen deutschen Plastik in Verbindung mit der Architektur mag das stolze, in Stein gehauene Menschenpaar von *Ludwig Habich* genannt sein, das vor dem Ernst Ludwig-Haus in Darmstadt steht. Unsere Abbildung (Fig. 268) gibt nur ein Stück des weithin gestreckten Gebäudes wieder. Aber auch vor dem ganzen, verhältnismäßig weit ausgedehnten und dabei niedrigen Hause kommen die beiden gewaltigen Gestalten kräftig zur Geltung. Sie führen wohl ein selbständiges Eigenleben, tragen aber wesentlich dazu bei, die Wirkung des Portals zu verstärken. Die Figuren sind Türhüter, wehren nach außen, weisen nach innen und steigern durch ihre Körper- und Blickwendung die zusammenschließende Kraft des mächtig sich wölbenden Türbogens. Hinter ihnen erhebt sich das Haus, daher sind sie durchaus auf Vorderansicht

gearbeitet und rückwärtig mit dem Stein verwachsen. Der Mann ist eine gewaltige Erscheinung von energisch zusammengefaßter Kraft, und wenn auch nur ein Epigone, so doch ein würdiger Nachkomme aus dem Geschlecht des Michelangeloschen David. Die Frau ein stolzes, hoheitsvolles Weib von königlichem Anstand, welcher der üppige Haarschmuck wie die unendlich vielen Gewandfalten in schönen Wellenlinien über die herrlichen Glieder herabrieseln. Habich hat auch sonst köstliche Arbeiten geliefert, entzückende Bronzestatuetten hessischer Fürsten, einen vorzüglich beobachteten, auf der Seite liegenden Hund (Setter), einen Flötenbläser, eine Brunnenfigur u. a. Von seinem Darmstädter Goethedenkmal ist schon (auf pag. 365) die Rede gewesen.



Fig. 268 Mittelteil des Ernst Ludwig-Hauses zu Darmstadt von J. M. Olbrich
Steinfiguren von L. Habich

Frankreich

Die moderne französische Plastik ist von denselben oder wenigstens von ähnlichen Problemen erfüllt und beherrscht wie die deutsche. Auch hier handelt es sich um rein technisch-plastisch-räumliche Probleme auf der einen Seite, und auf der anderen darum, den ganzen Schatz von Vorstellungen und Empfindungen, welche die Zeit erfüllen, in der Sprache der Bildhauerkunst zu erschöpfendem Ausdruck zu bringen. Auch die moderne französische Plastik beruht in erster

Linie auf zwei überragenden Persönlichkeiten, Bartholomé und Rodin. *Rodin* [1]) aber (geb. 1840) ist der größere von ihnen. Rodin gilt überhaupt als der bedeutendste außerdeutsche Bildhauer der Gegenwart. Ihn gegen Hildebrand und Klinger abzuschätzen, wäre schwer und würde schließlich doch zu keinem befriedigenden Resultat führen. Klinger ist jedenfalls der universalste Geist von den dreien, Hildebrand der abgeklärteste Künstler, Rodin der genialste Bildhauer. Das ist eben das Große an Rodin, daß er aus seiner Kunst Möglichkeiten herausgeschöpft hat, an die vor ihm niemand gedacht hatte. Rodin ist in seiner Art und als Bildhauer auch universal. Er hat seinen Geist willig allen Einflüssen dargeboten, die seine Begabung fördern konnten, bildkünstlerischen und literarischen. Er hat sich durch Froissards Chronik ebensowohl anregen lassen wie durch Dantes Göttliche Komödie. (Die Bürger von Calais und Die Pforten der Hölle.) Aber seine so entstandenen Plastiken bedürfen keiner erläuternden Unterschrift noch eines Kommentars, um zu wirken, vielmehr sind die literarischen Anregungen durchaus in bildkünstlerischen Ausdruck umgesetzt. Rodin hat an die Gotik und an die Antike angeknüpft, überhaupt die verschiedensten, in früheren Zeiten eingeschlagenen Richtungen der Plastik aufgenommen und weitergeführt. „Ist nicht aller Rätsel Lösung dies eine, daß unsere Zeit nicht den Anlaß der früheren empfindet, die äußersten Konsequenzen zu vermeiden?“ [2]) — Dabei ist Rodin immer er selbst, immer Rodin geblieben. Nichts ist für ihn charakteristischer, als die fabelhafte Intensität des Lebens, des seelischen wie des körperlichen, die er seinen Figuren zu verleihen vermag. In diesem Sinne ist er ein Schöpfer, der wie wenige seinen Geschöpfen lebendigen Odem einbläst. Er hat in der Natur Stellungen, Bewegungen und Ausdrucksnuancen entdeckt, wie sie vor ihm noch keines Menschen Auge je wahrgenommen. Und in der rücksichtslosen Wiedergabe seiner Entdeckungen ist er vor nichts zurückgeschreckt, vor keiner konventionellen Schönheitsschranke. Um an irgendeinem Körper irgendein ihn interessierendes Bewegungsmotiv zu fixieren, hat er sich oft gezwungen gesehen, den Körper im übrigen in einer Lage wiederzugeben, die allem Gewohnten schnurstracks zuwiderläuft. Aber als tapferer Künstler hat Rodin stets die äußersten Konsequenzen aus seinen ursprünglichen plastischen Absichten gezogen. Um seine Gestalten in der heftigsten Bewegung des Leibes und der Seele darzustellen, hat er mit Vorliebe die Hauptachse einer Figur oder einer Gruppe nicht in die Lotrechte oder Wagrechte, sondern in die Diagonale gelegt (Victor-Hugo-Denkmal, Verzweiflung), dazu die Silhouetten aufs wildeste ausgezackt und die Anspannung aller Muskeln und Sehnen dadurch zum Ausdruck zu bringen gesucht, daß er fast alle ruhigen Flächen durch einen ununterbrochenen Wechsel von Hebungen und Senkungen ersetzte (der Mann mit der zerbrochenen Nase). Immer aber sucht er, wie unsere Hildebrand und Klinger, seinen Plastiken volle Raumwirkung zu sichern. Rodin selbst bezeichnet die Natur, die Mathematik und den Geschmack als die drei Grundlagen seiner Kunst. „Wer sich für stärker als die Natur hält und sich einbildet, sie verschönern zu können, wird immer nur daneben künsteln ... Ich vermag jetzt die Natur zu bewundern und finde sie so vollkommen, daß, wenn mich der liebe Gott fragte, was daran zu ändern ist, ich ihm antworten würde, daß alles vollkommen sei und man an nichts rühren dürfe.“ — — — „Der Geschmack ist alles ... Es ist mir oft passiert, mit meiner Wissenschaft nicht weiter zu kommen. Ich mußte sie aufgeben und ließ durch meinen Instinkt die Dinge in Ordnung bringen, bei denen die Überlegung nicht ausreichte ... Es

---

[1]) *Rainer Maria Rilke,* Auguste Rodin. Bd. X der „Kunst“, herausgeg. von Muther. Julius Bard, Berlin. — *Rioton,* Auguste Rodin, statuaire. — *Morice,* Rodin. Paris 1900.

[2]) *Meier-Gräfe* a. a. O., I, pag. 264.

gibt also keine festen Regeln, der Geschmack ist das höchste Gesetz, er ist der Kompaß der Welt. Und doch muß es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind."

Rodin hat zeit seines Lebens viel Anfeindung und Zurücksetzung erfahren müssen! — Und zwar nicht nur von der großen Masse, sondern gerade von den Pariser Intellektuellen, um so mehr als er sich mit diesen, namentlich mit seinem einstigen Freunde Emile Zola, politisch als Antidreyfusard verfeindete. Auf der anderen Seite hat Rodin unbedingte Verehrer (Meier-Gräfe), die seine Werke über alles stellen und nur gerade Michelangelo noch für bedeutend genug halten, um ihn mit ihrem Helden zu vergleichen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß Rodin für das Gefühl des schlicht Empfindenden bisweilen in Manier und Unnatur ausartet. Wie wird die Ansicht der nachlebenden Geschlechter, wie wird das Urteil der Geschichte über diesen merkwürdigen Mann lauten?! — Tatsache ist, daß, wenn man einmal von seinen Phantasieschöpfungen ganz absieht und sich nur an seine Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten hält, uns ein Leben daraus entgegenleuchtet, wie es in der gesamten Porträtplastik wohl noch nicht dagewesen ist. Zeuge dessen sei die herrliche Büste des Bildhauers Dalou in der Berliner Nationalgalerie: „Der typisch französische Kopf mit dem kurzen Vollbart und dem lockigen Haupthaar ist leicht nach links gewandt. Hals und Brust sind unbekleidet." Das Werk, das wir hier in der Abbildung bringen, gehört zu den thematisch und formal zahmsten Rodins (Fig. 269). Es handelt sich bei dem „Kuß" um eine Gruppierung zweier menschlicher Gestalten, die in heftiger Bewegung gegeben sind, zu einem in den Linien und in den Massen wohl zusammengeschlossenen Kunstwerk. Die Beiden sitzen, von aller Menschheit geschieden, einsam auf einsamem Felsen im Weltenraum. Mit dem Felsen sind ihre äußersten Extremitäten gleichsam verwachsen. Mensch und Natur gehören zusammen. Der Mensch ist nur ein Teil der Natur. — Die Gesamtgruppe stellt sich zwar von vorn betrachtet, wie sie unsere Abbildung zeigt, als eine Pyramide dar, aber die für Rodin so eminent charakteristische Diagonale kehrt bald in den Armen, bald in den Schenkeln viele Male wieder, zieht bald von links nach rechts, bald von rechts nach links und wächst



Fig. 269 Der Kuss von Rodin

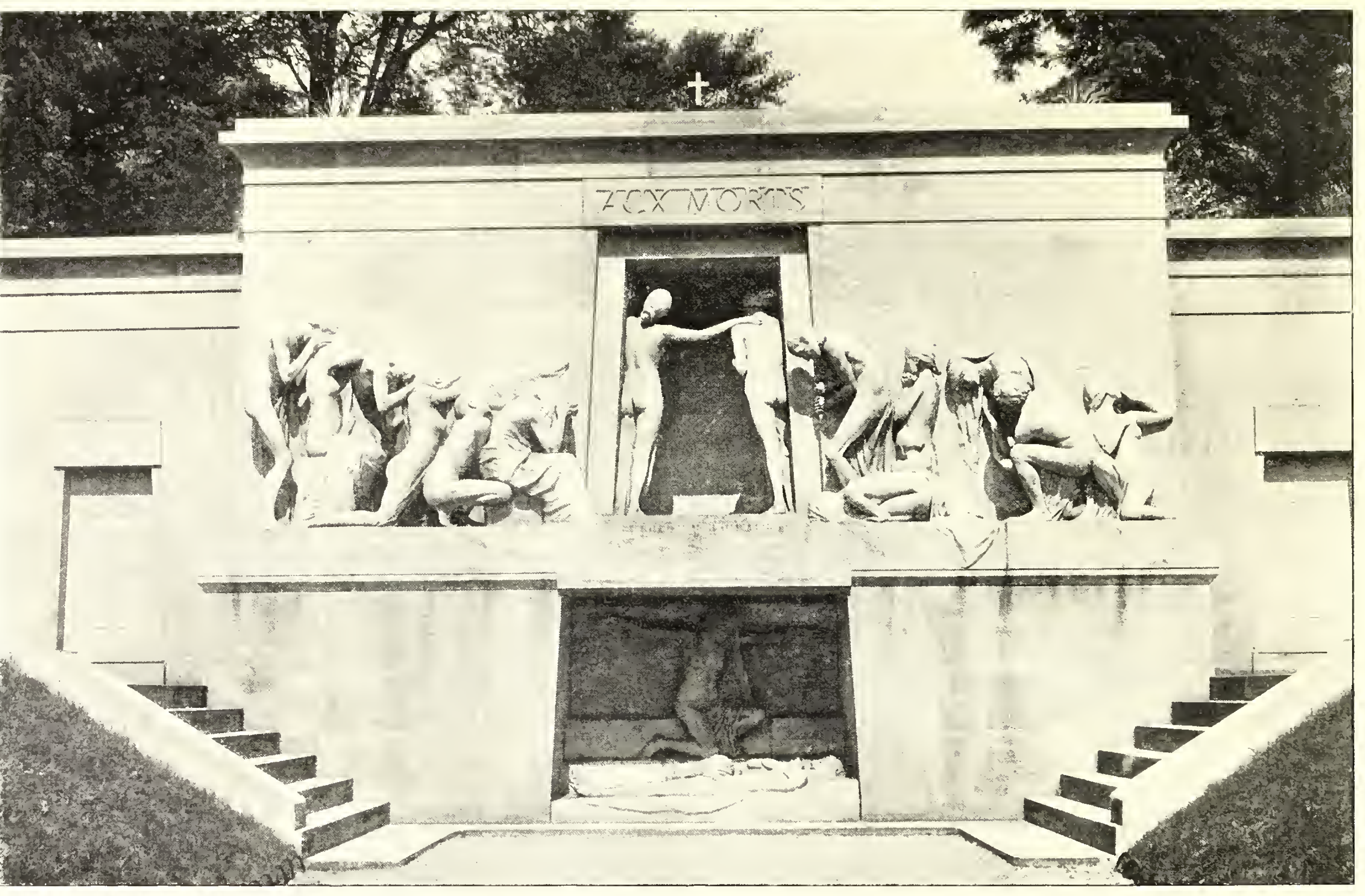


Fig. 270 Monument aux Morts von Bartholomé auf dem Friedhof Père Lachaise zu Paris (Zu Seite 376)

sich geradezu zu einer Schlangenlinie aus. Dieser Diagonalenreichtum bewirkt ein Herüber und Hinüber, welches das gegenseitige Nacheinander-Verlangen der Beiden in wunderbarer Weise zum Ausdruck bringt. Und damit kommen wir zum Hauptvorzug des Rodinschen Werkes, es ist dies das einzigartige zuckende Leben, das seelische wie das körperliche, dieses glückselige gegenseitige Hingeben und In-Empfang-nehmen, welches wir an dieser Gruppe bewundern, dazu die herrliche Marmorbehandlung, die vortreffliche Anatomie und die ausgezeichnete stoffliche Charakteristik der kräftigen männlichen wie der weichen weiblichen Formen, das Zusammenschließen aller Linien zu einer einheitlichen Komposition und die grandiose räumliche Wirkung.

Die impressionistische Richtung Rodins fand bei vielen Ausländern Anklang, so bei dem Deutschen *Hœtger,* dem Russen *Troubetzkoy*, dem Norweger *Gustav Vigeland,* dem Schöpfer einer merkwürdig eindrucksvollen Gruppe „Der Tanz", namentlich aber bei dem Italiener *Medardo Rosso,* für dessen Eingebungen der spröde Stein nicht geschaffen ist, der seine Augenblickseindrücke nur in flüssigem Wachs festzuhalten vermag und höchstens die so erhaltenen Impressionen („impression de boulevard", „impression d'omnibus") nachträglich in Erz gießt. — —

Nichts spricht mehr für den Tiefstand unserer gesamten künstlerichen Kultur, als der durchschnittliche Zustand unserer Friedhöfe. In der Hinsicht haben wir nur zuviel Ursache, uns sowohl vor früheren Epochen der christlich-germanischen Ära — Epochen, auf die wir gemeinhin verächtlich herabzusehen pflegen —, als auch vor der griechisch-römischen und ganz besonders vor der ägyptischen Kultur zu schämen. In welcher Stadt, in welchem Land auch immer wir einen Friedhof betreten, die Ausstattung der Gräber, welche dem halben Jahrhundert von 1840—1890 angehören, spricht jedem feineren künstlerischen Empfinden Hohn. Der Fabrikgeschmack und die Dutzendware machen sich gerade an diesen Orten der Weihe in besonders verletzender Weise geltend! — Und nur der natürliche Baum- und Blumenschmuck, dazu im Sommer Blütenduft und Vogelsang mildern den ästhetisch beleidigenden Eindruck der neuzeitlichen Gottesäcker. Da trat nun Bartholomé auf, neben Rodin, wenn auch in gemessenem Abstand von diesem Größten, der bedeutendste französische Bildhauer der Gegenwart.

Albert Bartholomé (geb. im Revolutionsjahre 1848) hatte sich ursprünglich der Rechtsgelehrsamkeit gewidmet. Mit 24 Jahren ging er zur Kunst über. Der Tod seiner geliebten Frau wandelte den Neununddreißigjährigen aus einem Maler in einen Bildhauer um. Er wollte selbst der Gattin das Grabmal meißeln. Nun erging er sich in plastischen Schöpfungen, darunter einem ausdrucksvollen Christus am Kreuz, die alle auf den Tod Bezug nehmen. Allmählich, im Lauf der Jahre schlossen sich ihm alle seine dahin zielenden gedanklichen und formalen Vorstellungen zu dem einzigartigen Monument aux Morts[1]) zusammen, das nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet war, im Abguß die Besucher der Pariser Weltausstellung 1900 entzückte, von der Stadt Paris bereits vorher für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt und vom Künstler zu diesem Zweck in Kalkstein ausgeführt worden war. Am Allerheiligentage (1. November) des Jahres 1899 ward das Werk auf jenem berühmten Kirchhof enthüllt, dessen Hauptallee es in grandioser Weise abschließt. Das Grabmal bildet eine schlichte glatte Wand mit zurücktretenden, etwas niedrigeren Flügeln (Fig. 270). Die Wand ist durch ein Gesims in ein oberes und ein unteres Stockwerk gegliedert. An dieser Wand entlang schleichen sich Greisin, Mann, Weib und Kind mit allen Zeichen des Widerstrebens und dennoch wie von einer unwiderstehlichen Macht getrieben — der Mitte, der Todespforte zu. Die Todes-

[1]) *Georg Treu* in „Das Museum". VI pag. 37, Taf. 73—76. — „Die Kunst", München, Bruckmann. IV. Jahrgg., Heft 1.

pforte ist ein uraltes, bis auf die Ägypter zurückgehendes Motiv, das z. B. auch Canova in seinem Christinendenkmal in Wien (Fig. 28) verwandt hat. Wie bei Canova so heben sich auch bei Bartholomé die menschlichen Gestalten helleuchtend vom Grabesdunkel ab; wie dort so schreiten sie auch hier in die tiefe Nacht des Todes hinein, Mann und Weib an die Wände des Portals eng angeschmiegt. Die Frau legt ihre Rechte mit weit ausgestrecktem Arm auf die Schulter des Mannes — der dominierenden Wagrechten des Gesamtwerkes entsprechend. Diese Gebärde, das Armausstrecken, das Kopfneigen und überhaupt die ganze Bewegung des Weibes ist von auserlesener Schönheit. Unterhalb der Todespforte gewahren wir die langausgestreckten Körper von Mann und Weib und quer über ihre Leiber gelegt mit verdecktem Antlitz beider Kind. Die Unterkörper des Elternpaares sind schon im Todesschlaf erstarrt, in den Köpfen aber und in dem Hände-auf-einander-legen ist in rührender Weise ihr Zusammengehörigkeitsgefühl wie ihre gegenseitige Liebe zum Ausdruck gebracht. Ein kniender Engel oder ein Genius — ein Engel von ausgeprägt weiblichen Formen — hat die schwere Grabplatte über der toten Familie mit flügelartig ausgebreiteten Armen erhoben und gewährt durch dieses Symbol der unvertilgbaren Hoffnungsbedürftigkeit der Menschheit unbegrenzte Möglichkeiten. Auf der Grabplatte hat der Künstler die Inschrift eingeritzt: „Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort une lumière resplendit“ („Auf diejenigen, welche das Land des Todesschattens bewohnten, ist ein Licht gefallen“). Bartholomé ist nicht so genial wie Rodin. Er verfügt nicht über ein gleich höchst entwickeltes plastisches Leben in seinen Gestalten. Dafür haftet ihm aber auch nicht der Zug zum Bizarren und Manierierten an wie jenem. Ein edles Maßhalten und eine schöne Ausgeglichenheit zeichnen seine Werke aus. Er hat die Körper seiner männlichen, weiblichen und kindlichen Gestalten am Totendenkmal zwar mit einem bis in alle Konsequenzen verfolgten Naturalismus modelliert, aber in Haltung und Bewegung, in Haarbehandlung und Gewandfältelung, in der Anordnung des Ganzen und aller einzelnen Teile, in den Figurengruppen und in den architektonischen Linien einen hohen Stil offenbart. Bartholomé hat aber auch der künstlerischen Kultur seiner Zeit mit diesem Monument einen großen und unschätzbaren Dienst erwiesen.[1])



Fig. 271 Arbeiterfigur von Meunier
(Zu Seite 379)

[1]) Im letzten Jahrzehnt beginnt eine künstlerische Friedhofspflege sich auch wieder anderwärts, z. B. in Deutschland, zu regen. In diesem Sinne ist der neue Schwabinger

Neben und nach Rodin und Bartholomé sind von modernen französischen Bildhauern hauptsächlich zu erwähnen der Medailleur und hervorragende Impressionist in der Plastik *Alexandre Charpentier,* der Polylithist *Théodore Rivière* und der Kleinplastiker *Agathon Léonard*, der für die Biskuits der Porzellanmanufaktur von Sèvres Entwürfe zu liefern pflegt. Seine Tänzerinnen haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 allgemeines Entzücken hervorgerufen und sind auch — immer innerhalb der Grenzen eines an sich geringwertigeren Kunstzweiges betrachtet — von äußerster Anmut erfüllt.



Fig. 272 Der Kuss von Sinding

Die übrigen Länder

Nächst den Franzosen Rodin und Bartholomé und womöglich noch mehr als sie beide erfreut sich der Belgier *Constantin Meunier* (geb. 1831)[1]) der weitesten

Gottesacker in München eine Tat. Berlin besitzt z. B. ein feinempfundenes Grabmal des Porträtmalers Max Koner. Selbst in kleineren Städten kann es neuerdings vorkommen, daß sich eine Familie ihre Grabstätte von einem wirklichen, individuell veranlagten Künstler ausgestalten läßt. Die Erkenntnis macht sich allmählich geltend, daß es bei Grabmälern weder auf äußerliche oder gar kostümliche (!) Porträthaftigkeit, noch auf gesuchtes Allegorisieren und am wenigsten auf Protzerei, sondern auf einfache, edle, der Weihe des Ortes entsprechende Formen ankommt.

[1]) *Eugène Demolder*, Constantin Meunier. Autorisierte Übersetzung von Hedwig Neter-Lorsch.

europäischen Berühmtheit, weil er dem erst im 19. Jahrhundert aufgetauchten neuen großen Gedanken, dem sozialen Gedanken, mit den Mitteln der Plastik einen zwingenden und geradezu monumentalen Ausdruck verliehen hat. Meunier hat den Arbeiter in die Plastik eingeführt, den modernen Arbeiter in der Gestalt des belgischen Bergmanns mit allen seinen zufälligen Eigentümlichkeiten und dabei dennoch ins Typische gesteigert (vgl. Fig. 271). Diese belgischen Bergmänner, die meist nur mit Hose und derben Schuhen, höchstens noch mit einem Hemd bekleidet sind und allenfalls eine Kappe oder einen kleinen runden Hut tragen, bieten mit ihren stahlharten durchgearbeiteten Körpern dem Bildhauer unbegrenzte Möglichkeiten zu immer neuen, eminent plastischen Haltungs- und Bewegungsmotiven, zu scharfen Silhouetten und inhaltsreichen Gruppen dar. — Neben Meunier seien als belgische Bildhauer der Gegenwart und der Moderne ferner genannt *Charles van der Stappen; Dillens,* der Nachfolger *Paul de Vigne's; Pierre Braecke* und *Jef Lambeaux.*

Unter den Norwegern hat sich *Stephan Sinding* (geb. 1846) bedeutendes Ansehen erworben. Sehr schön ist seine Gruppe der beiden sich umschlungen haltenden und küssenden Menschen. Höchst interessant ist es, diese Gruppe mit der Rodinschen zu vergleichen (Fig. 272 mit Fig. 269). Bei Rodin wachsen die Figuren aus dem Stein heraus, Sinding scheidet reinlich zwischen Sockelplatte und Figuren. Dort sitzen die beiden Menschen auf einem Felsen, hier kauern sie am Boden. Rodin gibt ausschließlich die unbändige Naturkraft wieder, die den Mann zum Weibe, das Weib zum Manne reißt. Der Norweger legt ein gut Teil germanischer Innigkeit in seine Geschöpfe hinein, denen man es ansieht, daß sie sich wirklich von Herzen lieb haben. Bei Rodin dominieren die Diagonalen, Sinding schließt alle Linien und Massen in einen wundervollen und weichen Gesamtumriß hinein. Bei Rodin ist jeder Muskel und jede Sehne von zuckendem Leben erfüllt, Sinding weidet sich an weich fließenden Formen. Überhaupt stilisiert Rodin ins Harte, Eckige, Unebene, Kantige, Magere, wenn auch von lebendigster Kraft und wildester Leidenschaft Erfüllte, Sindung freut sich am Weichen, Vollen, Üppigen, Geschwungenen, Gerundeten, Fließenden. Dieser fundamentale Unterschied zieht sich vom Sockel bis zu der charakteristisch verschiedenen Haarbehandlung hindurch. — Daß der Norweger auch andere Töne anzuschlagen vermag, beweisen seine „Witwe", seine „Barbarenmutter, die den toten Sohn trägt" und die polylithische „Walküre".

Unter den russischen Bildhauern hat neben dem bereits oben genannten Impressionisten Graf *Paul Troubetzkoy,* welcher auf Kunstausstellungen durch seine entzückenden Reiter und sonstigen Kleinplastiken von vortrefflicher stofflicher Charakteristik aufzufallen pflegt, *Markus Antokolsky* (1842—1902) die europäische Aufmerksamkeit mit seinen Monumental-Skulpturen erregt, deren Gegenstände bald aus dem Christentum und der Antike, bald auch aus der russischen Geschichte geschöpft waren.

4. Kunst im Handwerk und Baukunst[1])

Die Architektur und das Kunstgewerbe sollen im Rahmen dieses letzten Kapitels, das von der Moderne handelt, zusammen besprochen werden, weil sie in der Tat aufs engste und innigste zusammenhängen. Die Baukunst hat neben

[1]) *W. Fred,* Modernes Kunstgewerbe, Bd. 6 der „Kunst der Neuzeit". Straßburg, Heitz 1901. — *Graul,* Die Krisis im Kunstgewerbe. Leipzig, Hirzel 1901. — *Henry van de Velde,* Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin, Cassirer 1901. — *Paul Johannes Rée,* Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. Bayer. Industrie- und Gewerbeblatt 1901, pag. 349. — *W. Bode,* Kunst und Kunstgewerbe am Ende des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1901. — *W. O. Dressler,* Das Möbel im Zimmer der Neuzeit. Berlin 1902. — *E. Fellinger,* Das moderne Zimmer. Vollständige Wohnungseinrichtungen im modernen

praktischen und originellen Grundriß- und Aufrißlösungen hohen Wert auf eine glückliche Fassadenbildung, ganz besonders aber auf zweckmäßige und schöne Innenausstattung gelegt, das Kunstgewerbe auf entsprechende Ausstattung gleichgestimmter Innenräume hingearbeitet. Erzeugnisse modernen Kunstgewerbes kommen erst in einem modernen Wohnraum zur vollen Geltung, ein modernes Intérieur kann man sich überhaupt nur mit modernen Möbeln ausgestattet und mit modernen Schmuckstücken dekoriert vorstellen. Ein Defregger in einem Rahmen von Renaissance-Profilierung macht in der Tat in einem neuzeitlichen Raum eine komische Figur! — Vor allem aber sind es dieselben Männer gewesen, welche die moderne Baukunst und die moderne Handwerkskunst geschaffen und weiter gefördert haben. Diese letztere will sich nicht mehr „Kunstgewerbe“ nennen, weil sie in der Tat mit dem eigentlichen Gewerbe wenig zu schaffen hat, vielmehr recht eigentlich auf eine künstlerische Erneuerung des Handwerks, auf eine Durchdringung des Handwerks mit künstlerischem Geist ausgeht.

Die Forderungen, welche einst der große Renaissance-Semper an Baukunst und Handwerkskunst gestellt hatte, werden von den Vertretern der Moderne aufs neue erhoben: Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit. Während aber Semper und seine Generation noch in die Vergangenheit geschaut und aus ihr die Erfüllung ihrer Ideale abzuleiten gehofft hatten, suchen die Modernen aus dem frischquellenden Born der Gegenwart zu schöpfen. Der Versuch, aus alten Stilen heraus moderne Bedürfnisse zu befriedigen, pflegt um so kläglicher zu scheitern, je weiter der jeweilig imitierte Stil zeitlich und damit kulturell zurückliegt. So kommt es, daß man wohl zur Not Rokokospiegel und Renaissance-Kredenzen, aber nicht gotische Tische und erst recht nicht romanische Ruhebänke zustandebringen kann. Diesem ganzen gekünstelten und unnatürlichen Schein- und Theaterwesen sucht nun die gesunde moderne Bewegung ein seliges Ende zu bereiten. Wie sehr man sich aber auch vor unmittelbarer Nachahmung der alten Stile hütet, so verschmäht man es durchaus nicht, an diesen zu lernen. Auch heute noch und heute erst recht sucht man sich an der Erkenntnis der Art, wie die alten Meister ihren Aufgaben gerecht geworden sind, zur Lösung der neuzeitlichen Bau- und Dekorationsprobleme zu schulen und vorzubereiten. Klassizisten, Romantiker und Renaissancisten suchten den alten Stilen zumeist nur die äußere Form, womöglich bloß den Schnörkel abzusehen, die Modernen bemühen sich, an der Hand der alten klassischen Beispiele ins Wesen der Architektur und des Kunsthandwerks überhaupt einzudringen. Selbst ein Semper hatte über die eigentliche Renaissanceform noch nicht hinausgedacht!

Die Forderungen, welcher dieser Große aber sonst aufgestellt hatte, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, wurden von den Modernen von

Stil. I. Wien 1902. — *D. Joseph,* Was muß man von der Architektur der Neuzeit wissen? Berlin 1902. — *F. Schumacher,* Das Bauschaffen der Jetztzeit und die historische Überlieferung. Leipzig 1902. — *A. Hofmann,* Die deutsche Baukunst an der Wende des Jahrhunderts. Jahrb. d. bild. Kunst 1902. — *W. Fred,* Die Wohnung und ihre Ausstattung. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1903. — *Paul Johannes Rée,* Kunstgewerbliche Zeit- und Streitfragen. Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. Bericht f. 1903. — *Schuhmacher,* Im Kampf um die Kunst. — *Paul Schultze-Naumburg,* Kulturarbeiten. Bd. I. Hausbau. Mchn., Callwey. — *Hermann Muthesius,* Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuer engl. Profanbauten. Über 100 Lichtdrucktafeln mit Text. Cosmos, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Leipzig und Berlin; vgl. dazu Kunstwart, 16. Jahrg., pag. 125. — *Hermann Muthesius,* Kultur und Kunst. Jena und Leipzig, Eugen Diederichs 1904. — Vgl. ferner die Zeitschriften: Studio; Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, Alexander Koch, gegr. 1897; Dekorative Kunst, München, Bruckmann, gegr. gleichfalls 1897 (mit der Kunst für Alle unter dem zusammenfassenden Namen: Die Kunst); die Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig, Seemann, und den Kunstwart.

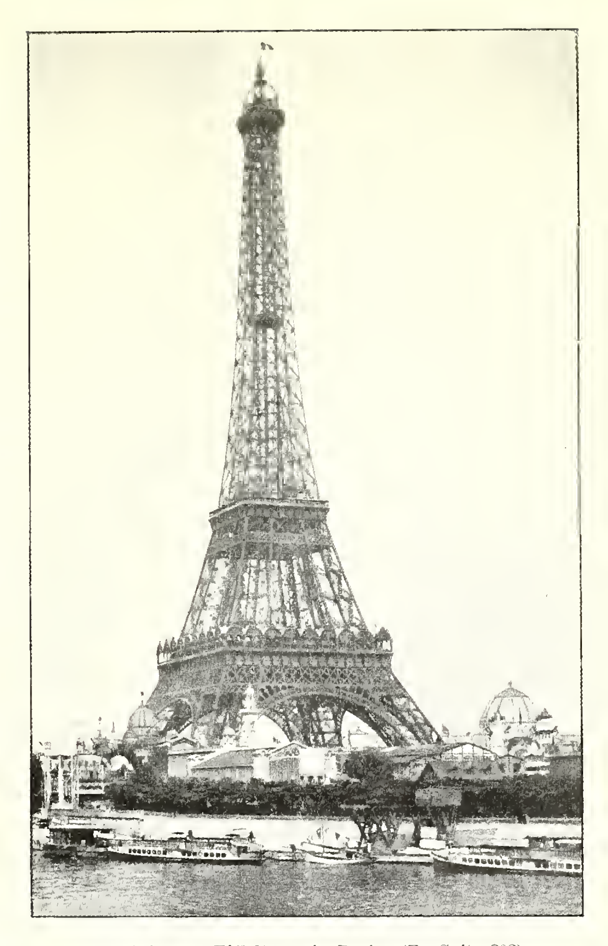


Fig. 273 Der Eiffelturm in Paris (Zu Seite 392)

neuem erhoben. Und zwar zog man aus der letzteren Forderung, die auf Materialgerechtigkeit lautet, noch ungleich weitergehende Schlußfolgerungen. Indem man jeglichen Rohstoff auf die ihm eingeborene Schönheit hin untersuchte, tat sich mit einem Male dem erstaunten Auge eine ganze große neue und ungeahnte Welt von Schönheit auf! — Jedes Holz, mag es Eiche, Buche, Tanne, Rüster, Kirschbaum, Rosenbaum oder sonstwie heißen, besitzt nach Linie (Maserung) und Farbenton seine besonderen Qualitäten. Und es kommt nur darauf an, diese ins rechte Licht zu stellen. Durch Beizen läßt sich der natürliche Farbenton mannigfach variieren und nuancieren; und verwendet man farbigen Anstrich, so wird auch dann nichts vorgespiegelt, sondern man läßt genau so wie in der Zeit des gotischen Stils eine buntgestrichene Holzfläche als solche wirken. Während man Möbel in der Naturfarbe, die höchstens durch Beizen gehoben wird, anzufertigen pflegt, erfreut sich für Fensterkreuze und Türen farbiger Anstrich, ganz besonders das helle, leuchtende, freudige Weiß berechtigter Beliebtheit. Niemals aber wird der im guten und allein wahren Sinne modern Schaffende einer Tür aus gutem ehrlichen Tannenholz durch trügerischen Anstrich den Charakter der Eichenmaserung verleihen. Kann oder will man die Mauern eines Hauses nicht aus Hausteinen aufführen und sieht man sich zur Verwendung von Backsteinen veranlaßt, so läßt man diese auch als solche wirken oder man verputzt sie als zusammenhängende glatte farbige Fläche, niemals aber wird man mit Ziegeln Quadersteine vorzuspiegeln trachten. Und wie mit der Farbe verfährt man mit der Form. Holz erfordert seinen besonderen Stil, Eisen desgleichen und Stein ebenfalls. Dieser uralten Grundwahrheit bemüht sich der moderne Künstler allezeit eingedenk zu bleiben. Neben der Materialgerechtigkeit herrscht die Zweckmäßigkeit. Diese äußert sich besonders darin, daß man von innen nach außen zu bauen sucht. Unter dem übermächtigen Einfluß der Renaissance war man in erster Linie auf großartige Schaufassaden bedacht gewesen, hinter denen man gleichsam erst die eigentlichen Häuser erbaute. Jetzt strebt man danach, die Außenseite des Hauses nur als Ausdruck des Inneren gelten zu lassen. Ganz besonders gilt dies von den Einfamilienhäusern in den Villenkolonien nächst den Großstädten, unter denen

in Deutschland die Mathildenhöhe bei Darmstadt in erster Linie zu rühmen ist. Der Renaissancegeschmack hatte verlangt, daß die Fenster gleichmäßig symmetrisch verteilt würden. Die Moderne will, daß Lichtzuführungen da angebracht werden, wo diese zur Erhellung des Innenraumes notwendig sind, gleichviel ob die Fassade dadurch symmetrisch gegliedert wird oder nicht. Nach analogen Grundsätzen werden Türen, Balkons, Loggien, Erker, Türmchen, Giebel angebracht. Nach denselben Grundsätzen geht man auf kunsthandwerklichem Gebiete vor. — Ein hoher Wert wird auf die Einordnung des neuen Bauwerkes in die Landschaft oder in das vorhandene Straßenbild gelegt. Die historisch gesinnten Architekten der vergangenen Epochen des 19. Jahrhunderts suchten in Städten von ausgesprochen kunsthistorischem Charakter etwa notwendig gewordene Neubauten dem Stil der vorhandenen alten Bauten bis auf den Schnörkel herab anzupassen. Ja, gerade auf die Übereinstimmung des Schnörkels war man besonders erpicht! — So baute man z. B. in Nürnberg und baut man häufig heutzutage noch — horribile dictu! — gotisch mit besonderer Betonung von Spitzbögen, Giebeln, Türmchen und Maßwerk. Der modern und wahrhaft künstlerisch empfindende Architekt sucht dagegen einen Neubau nach Maßen und Massen, Linien und Silhouette harmonisch in das vorhandene Straßenbild einzureihen, ohne die alten Schmuckformen und Schnörkel sklavisch zu kopieren. Also genau so, wie man es in der guten alten Zeit auch gemacht hatte. Denn nur aus diesem Verfahren heraus erklärt sich der harmonische Gesamtcharakter des altnürnberger Stadtbildes, der sich bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts erhalten hatte — trotz des Neben- und Durcheinanders von gotischen und Rokoko-„Chörlein" [1]). Das Rokokohaus aus dem 18. Jahrhundert verträgt sich hier besser mit der Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts, als die neue Gotik des 19. Jahrhunderts, die wohl die Einzelheiten der altehrwürdigen Nachbarn ängstlich zu wiederholen trachtet, dagegen nicht davor zurückschreckt, sie in den Maßverhältnissen zu überprotzen. Aber auf die Maße kommt es an und nicht auf den Schnörkel! — Diese uralte Wahrheit wurde von den Modernen wieder neu begriffen. Überhaupt ist das Zurücktreten des Schmuckes ein Hauptvorzug guter moderner Handwerks- und Baukunst. Die renaissancistisch gesinnten Baumeister des 19. Jahrhunderts hatten sich gemeinhin in äußerlich hinzugefügten Schmuckmotiven aller Art ergangen. Die Moderne will davon nichts wissen. In der Sache selbst muß die Schönheit liegen und nicht in der Zutat. Die Schönheit von Bauwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen beruht auf den Verhältnissen, den Maßen, den Linien, der Silhouette und sehr wesentlich auf der Farbe. In dem starken Betonen der *Farbe* knüpft die moderne Bewegung an die renaissancistische an, aber sie übertrifft sie darin noch bei weitem. Die Farbe wird z. B. sehr wesentlich zur Innendekoration des Hauses herbeigezogen. Statt der vielen Niedlichkeiten und Nichtigkeiten der typischen Renaissance-Einrichtung wird das Zimmer jetzt in bezug auf Fußboden, Teppich, Tapeten, Plafond, Fensterkreuze und Vorhänge farbig gestimmt. Helle, freundliche, fröhliche Farbenflächen stimmen in glücklichem Gesamtakkord zusammen. Als ideale Lösung eines solchen Problems in reichster Ausführung mag z. B. das Musikzimmer im Hause des Bildhauers Habich auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt angeführt werden: goldene Wände, blaue Vorhänge, Plafond aus weißen und blauen opalisierenden Gläsern, von dem die elektrischen Lichter wie die Sterne vom Himmel herableuchten. — Die Freude an großen farbigen Flächen führt nicht selten zum Ersatz der Tapeten durch einfarbigen, etwa oben mit einem Fries belebten Anstrich oder zur Bespannung der Wände mit Stoffen. Die Freude an großen farbigen Flächen führt sogar zu bunt gestrichenen Fußböden. Gleichwie im Inneren des Hauses, so herrschen auch am

[1]) In Nürnberg der für Erker gebräuchliche Ausdruck.

Äußeren — gleichwie im Inneren und am Äußeren des ganzen Hauses, so herrschen auch am einzelnen kunstgewerblichen Gegenstand als Hauptschmuckmittel Gliederung und Tönung. Dagegen tritt das eigentliche Ornament weit zurück. Dieses aber, das *Ornament,* führt kein Sonderdasein für sich. Es ist weder dem Hause, noch den Erzeugnissen des Kunsthandwerks äußerlich aufgepfropft, sondern es dient dazu, wichtige Ansatzpunkte zu betonen. Das Ornament selbst geht nicht mehr auf die Antike zurück. Der weiland alleinseligmachende und auf dem ganzen großen Gebiete der Dekoration allein herrschende Akanthus ist endlich entthront worden! — Statt seiner herrscht jetzt in zahllosen Variationen auf der einen Seite die moderne Wellen- oder Schlängellinie (Fig. 274) und auf der anderen Seite bildet sich aus dem frischen Anschauen der Natur heraus ein neues Ornament. Man bemüht sich wieder, die Erinnerung an alte Vorbilder beiseite zu lassen und die Natur auf brauchbare Schmuckmotive hin zu betrachten. So tun sich dem Künstlerauge ungezählte Motive auf. Doch kann die Menschheit der Gegenwart nun einmal nicht ganz auf alle Vorbilder verzichten. So kommt es, daß statt der antiken und Renaissance-Vorbilder besonders japanische Anregungen auf das moderne Kunstschaffen eingewirkt haben. Die japanische Kunst kam eben gerade dem dekorativen Empfinden der Gegenwart am weitesten entgegen. Daneben spielen Einflüsse des Empire und der Gotik herein. An das Empire knüpfte man als an den letzten organisch gewachsenen, an die Gotik als an den eminent konstruktiven Stil im Gegensatz zu der mehr ornamentalen Renaissance an. Gotik ist aber auch der einzige in germanischen Ländern (Nordfrankreich) gewachsene Stil im Gegensatz zu der romanisch-griechischen Renaissance und Antike. Und die germanischen Völker sind es, nicht die romanischen, welche innerhalb der heutigen Kunstbewegung an der Spitze marschieren. Doch die Gotik wird gegenwärtig anders benutzt, als zur Zeit der Heideloff und Essenwein. Nicht auf die Zinne und den Spitzbogen kommt es den Modernen an, sondern auf den konstruktiven und organischen Grundcharakter der Gotik, wie er besonders glänzend im Kirchenbau auf der einen Seite, auf der anderen im Schrein und im Beschläg, überhaupt im Holz- und im Eisenstil zutage getreten ist. Gotisch ist aber auch das kräftige Hervortreten der Vertikale

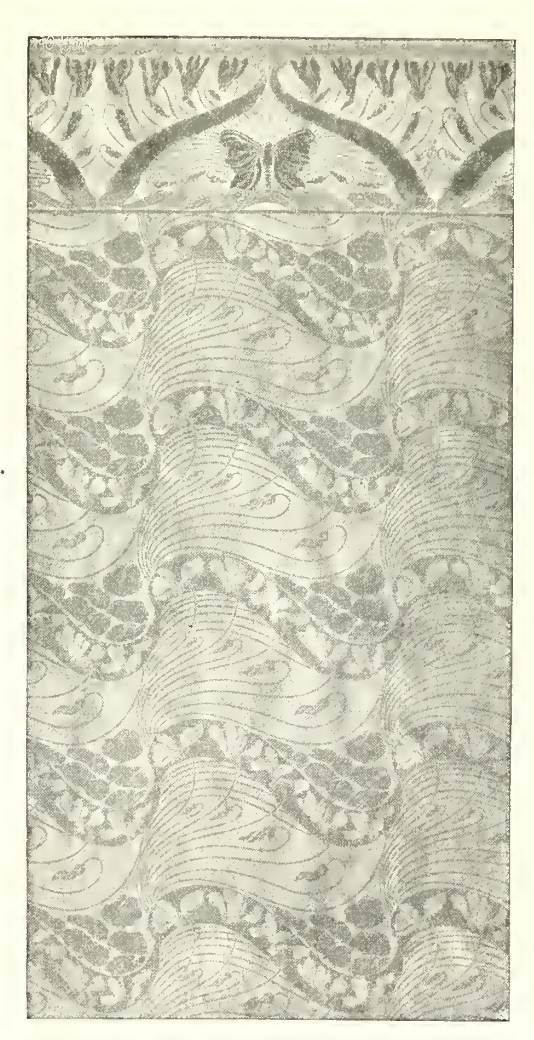


Fig. 274 Tapete von Otto Eckmann

in der Moderne, gotisch — im Sinne der späteren Profangotik — die gelegentliche Assymmetrie, gotisch die große farbige Fläche, gotisch die Schmucklosigkeit großer Flächen zugunsten der um so kräftigeren Wirkung der wenigen reich dekorierten Partien, gotisch ist vor allem die Flächigkeit der modernen Dekoration im Gegensatz zum plastisch runden Schmuck der Antike und der Renaissance. Die Verzierung liegt in der Fläche, sie wird durch Farben und Linien, aber nicht wie in jenen Stilen durch plastisch kräftig hervortretende Formen erreicht. Gotisch — wiederum im Sinne der späten Profanbaukunst — sind im einzelnen z. B. die niedrigen, breiten, in die Wand eingeschnittenen Fenster mit den durch Bleiungen verbundenen kleinen Scheiben im Gegensatz zu den hohen, umrahmten Renaissancefenstern mit den mächtigen Fensterscheiben aus einem Stück. Gotisch empfunden sind im letzten Grunde auch die in die Wand eingeschnittenen mächtigen Bögen, welche die aneinanderstoßenden Zimmer ebensosehr verbinden wie scheiden, oft von wunderbarer Wirkung. Überhaupt spielt ein mächtiger zusammenschließender, bald flacher, bald hoher Rundbogen in der modernen Baukunst eine wichtige Rolle (Fig. 268). Aber so gotisch all diese Momente in der Grundempfindung auch immer sein mögen, von einer direkten An- und Entlehnung ist nirgends die Rede. Vielmehr haben ähnliche Stimmungen, Bedürfnisse, Anforderungen zu ähnlichen Resultaten geführt. Als ein charakteristisches Beispiel dafür, wie in der Moderne die Gotik wieder anklingt, geben wir hier ein Schränkchen von *E. A. Taylor* nach dem Studio wieder (Fig. 275). Das Schränkchen ist hoch, schlank, zierlich, ferner flächig und erfreut gerade durch seine ruhigen Flächen, auf denen der spärliche Zierat, namentlich das Beschläg, seine besonderen Wirkungen ausübt. Wie gotisch aber im letzten Grunde auch das ganze Möbel empfunden sein mag, von irgend welcher Nachahmung kann ihm gegenüber nicht die Rede sein.

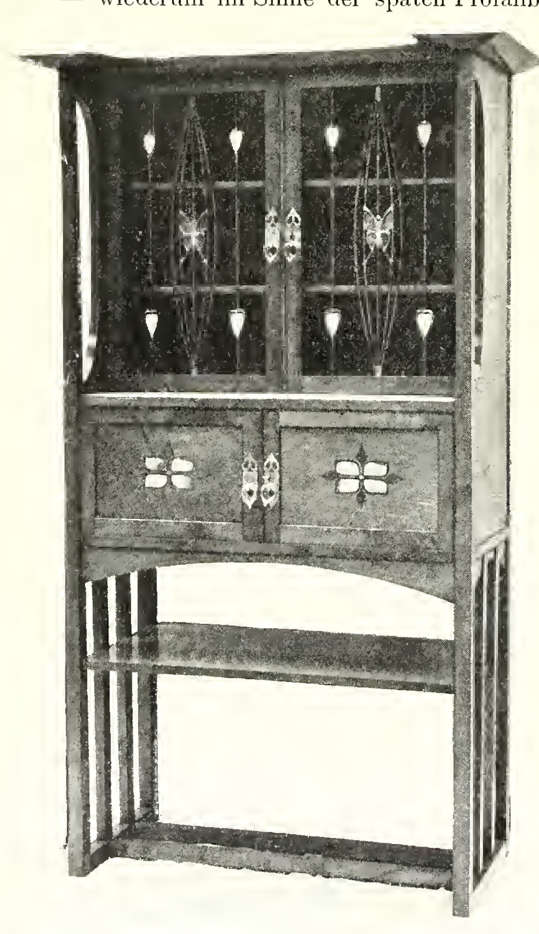


Fig. 275 Schränkchen von E. A. Taylor („Studio“)

In der modernen Bau- und Handwerkskunst ringt die neue Weltanschauung der Gegenwart nach lebendigem Ausdruck. Die ganze Menschheit sucht sich von neuem eine hohe und edle Freude am Dasein zu erobern. Man mag sich nicht mehr damit begnügen, seine Pflicht zu tun und sich von der erfüllten Pflicht im Vergnügen zu erholen, sondern man strebt über Pflicht und Vergnügen zu einer vertieften Weltauffassung hindurch. Man will sich nicht mehr im Amüsement berauschen und betäuben, sondern ein volles, reines und gesundes Behagen am ge-

samten Leben empfinden. Dieses Behagen sucht man in der Natur und im eigenen Hause. Auf solchen Grundgedanken baut sich die moderne Haus- und Handwerkskunst auf. Im Hause und mit den Gegenständen im Hause will man nicht mehr in erster Linie repräsentieren, sondern sich selbst und seinen eigenen geistigen Interessen leben. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt nicht mehr auf dem Salon und Empfangszimmer, sondern auf der Wohnstube und auf den hygienisch wichtigsten Räumen, den Schlafräumen. Es kommt nicht darauf an, daß das Haus von Zierstücken erfüllt sei, sondern daß der Tisch, an dem man liest — der Stuhl, auf dem man sitzt — das Sofa, auf dem man ruht, zweckmäßig, behaglich und schön sei. Jedes Zimmer muß nach bestimmten Gesichtspunkten von einem dominierenden Hauptpunkt aus eingerichtet werden. In den Ländern, die sich noch eines Kamins erfreuen, bildet dieser den gegebenen Hauptpunkt (Fig. 276).

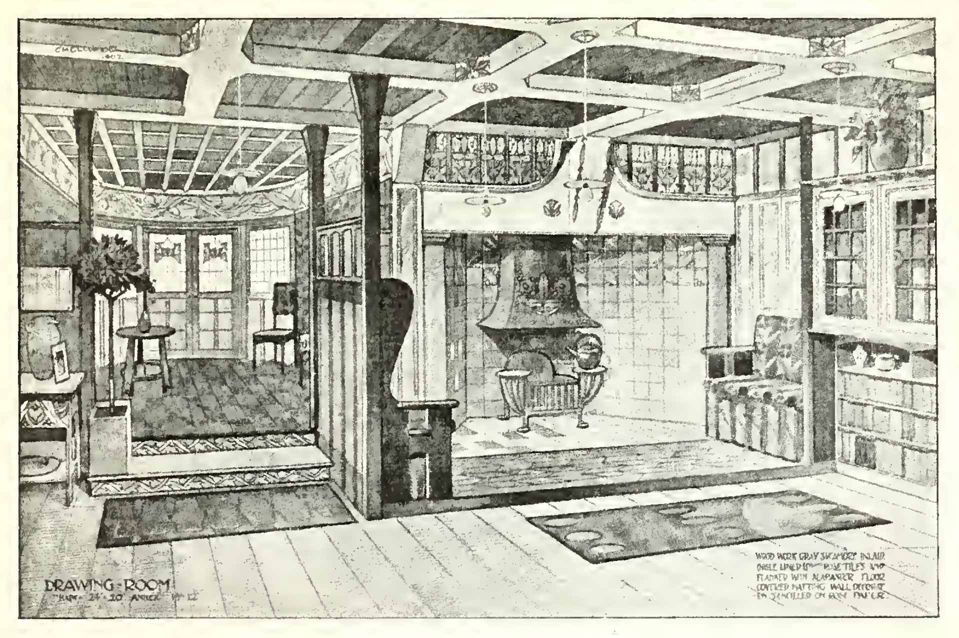


Fig. 276 Entwurf für das Wohnzimmer eines Landhauses von G. M. Ellwood, London (Nach „Dekorative Kunst", von A. F. Bruckmann, München)

Bei uns Deutschen wird der Kamin durch den Ofen oder durch den geschickt zu umkleidenden (weil nicht stilisierbaren) Heizkörper der Zentralheizung ersetzt. An den Kamin oder Ofen schließen sich die behaglichsten Plätze des Zimmers an (Fig. 276). Sehr charakteristisch für das moderne Streben nach Gemütlichkeit und Intimität ist auch das Sofa, das von einer Wand des Zimmers über die Ecke zur anderen hinüberläuft, die harte, unangenehme, peinliche Wirkung der Ecke aufhebt und die behaglichste Plaudergelegenheit ermöglicht. Besonders Erfreuliches wird in den Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht, namentlich in den Kronleuchtern geleistet, welche wieder auf die uralte Form des kreisförmigen Kronleuchters zurückgehen, des Leuchters, der wahrhaft die Form einer Krone besitzt.

Die neue Bewegung aber dehnt sich auf alle Gebiete aus, sogar auf dasjenige des Schmuckes (Fig. 277) und der Kleidung, einstweilen wenigstens auf dasjenige der weiblichen Tracht.[1]) Die Anhänger der Reformtracht wollen nicht, daß

[1]) *P. Schultze-Naumburg,* Die Kultur des weibl. Körpers als Grundlage der Frauenkleidung. Leipzig, E. Diederichs 1901. *C. H. Stratz,* Die Frauenkleidung. Stuttgart, F. Enke 1904.

die Erscheinung des Weibes durch Rock und Taille gleichsam in zwei Hälften zerschnitten werde. Der weibliche Körper soll vielmehr auch in seiner Umhüllung als ein reich gegliedertes, aber dennoch einheitliches Ganzes wirken. Sie empfinden es geradezu als unsittlich, daß durch das Korsett die weiblichen Reize scheinbar verborgen, in Wahrheit dagegen in übertriebener Weise akzentuiert werden. Ein schlichtes, edles, korsettloses Gewand soll statt dessen in natürlichem Fall die Formen vom Kopf bis zu den Füßen begleiten. Es ist im letzten Grunde derselbe Gedanke, der die Empiretracht vom Rokoko unterscheidet, nur daß man vor hundert Jahren in der Durchführung dieses Gedankens eigentlich konsequenter verfahren ist, als heutzutage. Der Gedanke, der durchaus dem gesamten modernen, auf Natürlichkeit, künstlerische Ehrlichkeit und Veredelung des ganzen Lebens gerichteten Idealismus entspricht, ist groß und schön; was aber bisher tatsächlich an Reformkostümen geleistet worden ist, vermag nicht zu befriedigen. Die moderne Reformtracht kann sich an Schönheit und Geschmack noch nicht mit dem alten Empirekleid messen. Vor allem kleidet die Reformtracht wohl die stehende und die schreitende, selten dagegen die sitzende Dame. Sobald sich die Trägerin eines solchen losen Reformkleides, die stehend und schreitend vielleicht eine recht gute Figur gemacht hatte, niederläßt, müssen sich durch das Aufstehen der Falten in der Taillengegend häßliche Bäusche bilden, welche der Schönheit der Gesamterscheinung wesentlich Abbruch tun.

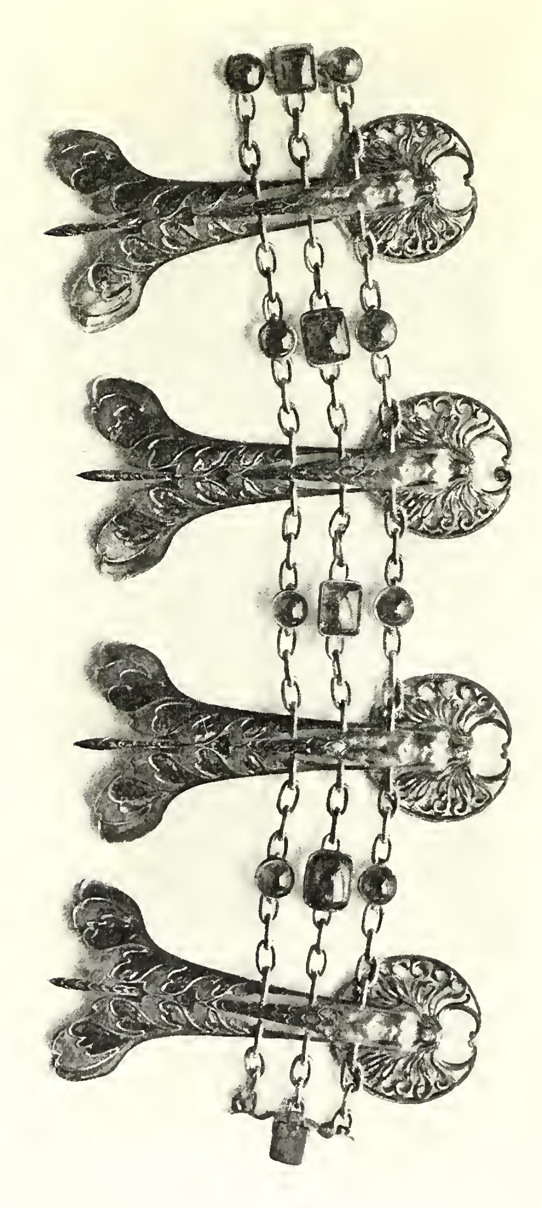


Fig. 277 Armband von Lalique (Zu Seite 385)

In der richtigen Erkenntnis, daß man bei der Beeinflussung der Jugend beginnen muß, wenn man einer neuen Bewegung Eingang verschaffen will, sucht man ferner von allem Anfang an auf die Jugend kunsterzieherisch einzuwirken sowohl durch das Äußere wie durch die Innenausstattung des Schulhauses, als auch durch künstlerischen Wandschmuck in Gestalt von farbigen Stein-

drucken.[1]) Bahnbrechend ist man mit künstlerisch durchgeführten Schulhäusern in München vorgegangen; kleinere Städte haben sich der Bewegung mit Glück angeschlossen, so besitzt z. B. die Universitätsstadt Erlangen in dem Prinzregentenschulhaus, das ihr früherer Stadtbaurat *Kreuter,* ein Österreicher Münchener



Fig. 278 Damastdecke von Walter Crane
(John Wilson & Cie., London)

Schulung, errichtet hat, einen nach außen und innen gleich künstlerisch durchgeführten Bau.

Die gesamte baukünstlerische und kunstgewerbliche Bewegung ging wie die moderne Kunst überhaupt von England[2]) aus. In England ist die Nachahmung historischer und exotischer Vorbilder das ganze Jahrhundert hindurch

---

[1]) *Theodor Fischer,* Das Schulgebäude. Dekorative Kunst 1902. V, 170 ff. — Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901. Leipzig, Voigtländer, 1902. — Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg, Jensen. 3. Aufl. 1901. — Die Kunst im Leben des Kindes. Leipzig u. Berlin. E. A. Seemann.

[2]) Allerdings wäre noch die Frage zu beantworten, ob nicht oder inwieweit Holland mit seiner echt germanischen Sitte des individualistisch behandelten Einfamilienhauses nach dieser Richtung hin auf die moderne Baukunst eingewirkt hat. Auf der Darmstädter Ausstellung der Dreihäusergruppe im Jahre 1904 z. B. hat nicht nur das „blaue" — das heißt: das außen mit blauen Fliesen belegte, sondern auch das „graue" Haus in hohem Maße holländisch angemutet.

nicht mit der Hingabe an die fremden Muster, nicht mit dem an Fanatismus grenzenden Feuereifer betrieben worden, wie auf dem Kontinent. In England konnte sich der neue Stil ganz allmählich und organisch aus dem schönen englischen Familienleben, aus dem gesunden praktischen Sinn und aus dem Streben nach Behaglichkeit, mit einem Wort aus dem echt englischen Komfortbedürfnis heraus entwickeln. Bereits im Jahre 1754 gab hier *Thomas Chippendale* sein nachmals berühmt gewordenes Werk heraus: „Vorbilder für Kunst- und Möbelschreiner im gotischen, chinesischen und modernen Geschmack." [1]) Modern hieß damals so viel wie Rokoko. Alle diese Stile aber — Rokoko, gotisch und chinesisch — wollte er frei und leicht, dem Zweck des einzelnen Gebrauchsgegenstandes entsprechend behandelt wissen. Aus diesen Anschauungen heraus hat sich das ganze moderne englische Kunstgewerbe entwickelt. In Chippendales Sinne tat sich bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts *Sheraton* als Möbelzeichner hervor, dessen gleich zierliche und gediegene Stühle, Schränke und Tische gegenwärtig noch vorbildliche Gültigkeit besitzen. *Wedgwood* übertrug diesen Stil auf die Keramik. Diese echt englische, selbständige, allein auf Schönheit und Brauchbarkeit abzielende Richtung wurde dann allerdings in den Epochen des Klassizismus und der Romantik von Antike und Gotik überwuchert. Aber unter der Hülle der aufgepfropften Dekorationsformen hielten sich die gesunden Grundtendenzen dennoch lebendig. In dem deutschen Renaissancekünstler *Gottfried Semper* entstand England ein Mann, der sie von neuem betonte, auf Ehrlichkeit und Materialgerechtigkeit hinwies. Der Philosoph *Ruskin* wollte das gesamte Leben künstlerisch gestalten auf dem Boden eines im mittelalterlichen Sinne gesunden Handwerkes unter Ausschluß aller Fabrikarbeit, die er so ingrimmig haßte, daß sich seine Verachtung derselben sogar auf Eisenbahn und Druckerpresse erstreckte! — Ruskins Ideen wurden zum Teil von *William Morris* (1834—96) in die Tat umgesetzt, welcher im Jahre 1861 die Firma: Morris, Marshall, Faulkner & Co. begründete, deren Ateliers heute noch Englands berühmtestes kunstgewerbliches Institut darstellen. Morris war Gotiker — ein ausgesprochener Feind von Antike und Renaissance. Seine Bedeutung liegt hauptsächlich auf dem Gebiete des Flachmusters, der Tapeten und Teppiche. Statt des klassisch abstrakten Ornamentes stilisierte er Tier- und Blumenformen. Für Tapeten und Vorhänge verwandte er helle, für Teppiche und Gobelins ausgesprochen dunkle Farben. Gobelins und Glasmalereien schuf er nach Entwürfen von *Burne-Jones* und *Walter Crane* (vgl. Fig. 278), wobei er aber deren Zeichnungen dem Material und der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes anpaßte, nicht nur den Hintergrund hinzu erfand, sondern auch die Farben bestimmte, also wesentliche Bestandteile der eigentlich künstlerischen Tätigkeit übernahm. Morris schwelgte in Schönheit und Gediegenheit der Ausführung. Dieser politische Sozialist empfand künstlerisch so aristokratisch, daß er überaus teure, nur für wenig Reiche erschwingliche Ware zu liefern pflegte und es sogar fertig brachte, kostbare Bücher in begrenzten Auflagen für Bibliophilen zu drucken! — Das englische Kunstgewerbe der Gegenwart, wie es sich seit den achtziger Jahren entwickelt hat und mehr oder weniger für die ganze Welt maßgebend geworden ist, charakterisiert Zweckmäßigkeit, Behaglichkeit, die Betonung des tektonischen Gesichtspunktes — der Komfort. Stühle werden für alle Lagen des Körpers konstruiert, Tische für alle Verrichtungen. Die einzelnen Ausstattungsstücke sind leicht und leicht verstellbar; zierlich, hell, lustig und freundlich. Gebeizte oder leicht getönte Paneele sind äußerst beliebt. Statt der früher schweren Stoffe herrschen jetzt leichte vor, statt der vielen und vielfach gerafften Falten gerade Linien und einfache Quetschfalten.

[1]) Vgl. *Gensel* a. a. O.

Die Anfänge der modernen englischen Baukunst reichen bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück. Damals erhob sich die Reaktion gegen alle unmotiviert angesetzte und gleichsam aufgeklebte Ornamentik. Man begann nicht minder als die Renaissance auch die Gotik zu bekämpfen, soweit sie nur Bekleidungskunst war, und kehrte zu den englischen Bauformen des 17. und 18. Jahrhunderts, zu einheimischen Werkweisen, zu den ortsentsprungenen Materialien, zur Betonung der Farbe, besonders der natürlichen Materialfarbe, zurück. Dabei spielten holländische Einflüsse, durch die damals zahlreich einwandernden holländischen Bauhandwerker bedingt, eine wichtige Rolle. *William Morris* aber erwies sich auch auf baukünstlerischem Gebiet als Bahnbrecher, indem er sich 1859 durch *Philipp Webb* sein „rotes Haus“ bauen ließ. *Norman Shaw* aber ist als der erste wahrhaft moderne englische Architekt zu preisen. Er knüpfte

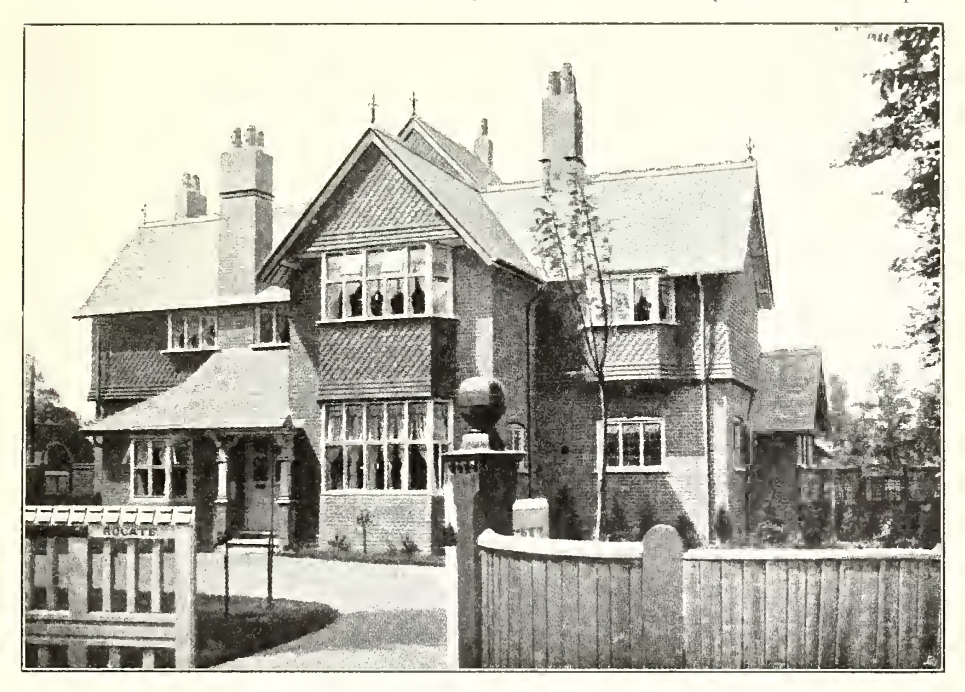


Fig. 279 Landhaus von Francis Hooper, London

an eine Art bürgerlichen Barocks an, das aber in England mit seinen Wurzeln unmittelbarer aufs Mittelalter zurückgeht als z. B. bei uns in Deutschland. Norman Shaw errichtete Backsteinhäuser unter Verwendung von Schnittsteinen statt der Form- und Verblendsteine, Backsteinhäuser, die unter Ziegeldächer zu stehen kamen. Die Kamine wurden kräftig betont und künstlerisch ausgestaltet, die Erker aus den Absichten des Inneren entwickelt, die Fenster nicht symmetrisch, sondern je nach Bedürfnis angeordnet, nicht im Renaissancegeschmack außen umrahmt, sondern gotisch schlicht in die Wände eingeschnitten, nicht schlank und hoch, sondern von kräftiger Breitenausdehnung. So entstand diese herrliche englische Baukunst, welche die ganze Welt befruchten sollte (Fig. 279). Shaws Hauptfeld war die Privatarchitektur, wobei er nicht nur Edelsitze und reiche Stadthäuser, sondern auch einfachere, bequeme Bürgerhäuser von möglichster Raumausnutzung, besonders in den Vororten baute. Daneben entstanden aber auch nach denselben gesunden modernen Prinzipien auf Grundlage der natürlichen

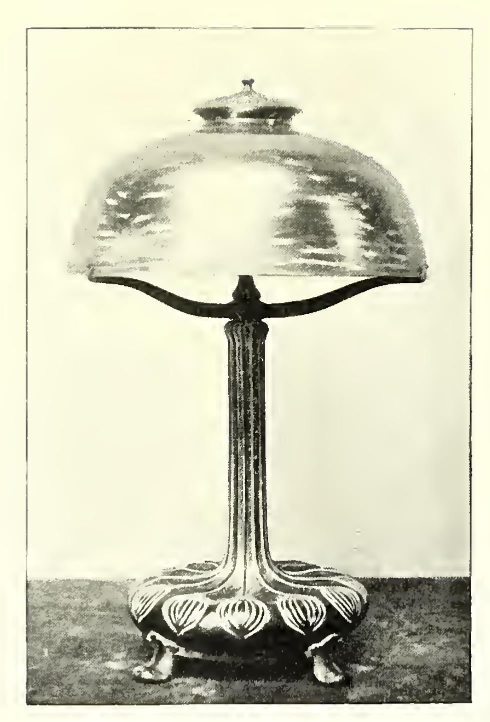


Fig. 280 Lampe für elektrisches Licht Sturz aus Tiffany-Glass. Decorating-Co., New York

Bedingungen Klubhäuser, Warenhäuser, Volksbibliotheken, Volksschulen, Volksbäder und Volksrestaurants.

Unter den lebenden englischen Baukünstlern und Handwerkskünstlern — in der Regel sind beide Begabungen in einer Person vereinigt — ragen besonders *Harrison Townsend, Voysey, Baillie Scott* und *George Walton* hervor. *Ashbee,* der Leiter einer „School and Guild of Handicraft“ schuf Becher und Humpen aus getriebenem Silber, sowie vortreffliche Schmucksachen. Das Libertyhaus brachte geschmackvolle Stoffe, besonders Musselingewebe auf den Markt. Daß aber die ganze Bewegung in England alle Kreise durchdrungen hat, ist zum Teil der vortrefflichen Kunstzeitschrift zuzuschreiben, die in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden darf, dem Studio.

Amerika hat sich in analoger Weise und im Anschluß an England entwickelt. Nur ist hier das Zweckmäßige vielleicht noch entschiedener betont worden. Vor allen amerikanischen Erzeugnissen zeichnen sich die sog. Tiffanygläser durch ihre wunderbare Farbenpracht und ihr einzigartiges Farbengefunkel aus. Sie verdanken ihren Namen ihrem Erfinder *Louis C. Tiffany* und werden aus einem durch Metallverdampfung entstehenden, opalisierenden Favrileglas verfertigt, das auch zu mosaikartig zusammengesetzten Fenstern, Vasen und Lampenstürzen verwendet wird (Fig. 280).

England ist aber auch für den gesamten Kontinent maßgebend gewesen, auf dem besonders Belgien produktiv in die moderne Kunstbewegung eingegriffen hat. Unter den modernen Belgiern ragt vor allen der nach Deutschland übergesiedelte *Henry van de Velde* [1]) hervor. Während die englischen Ideologen vom Schlage der



Fig. 281 Stuhl von Henry van de Velde

[1]) Die Kunst IV, 1. Oktober 1902.

Ruskin und Morris die Maschine verabscheuten und auf eine Erneuerung der Handarbeit im Sinne des Mittelalters abzielten, strebt van de Velde im Gegenteil danach, die moderne Maschinenarbeit durch die Kunst zu adeln, mit Kunst zu durchdringen, die gesamte heutige Maschinenzivilisation in den Dienst einer höheren künstlerischen Kultur zu stellen. Er bemüht sich, einfache zweckdienliche Formen zu erfinden, welche die Maschine ohne weiteres in Tausenden von Exemplaren auszuführen vermag. Also nach dieser wirtschaftspolitischen Richtung hin macht sich ein grundsätzlicher Gegensatz innerhalb der modernen Richtung geltend. Van de Velde entwickelt die Form der Häuser, der Stühle (Fig. 281) und der Beleuchtungskörper (Fig. 282), kurz alles dessen, das er zu bauen oder zu konstruieren hat, mit strenger Gesetzmäßigkeit aus der Bestimmung des einzelnen Objektes heraus, ergeht sich höchstens in rein linearem Schmuck, während er jegliches naturalistische Ornament herb abweist. Seine „Krone für elektrisches Licht" (Fig. 282) ist als eine glänzende Lösung des betreffenden Problems zu betrachten, wie überhaupt das elektrische Licht der Anlaß zu manchen hervorragenden Leistungen der modernen Handwerkskunst geworden ist (vgl. Fig. 280). Die Künstler konnten auf diesem Gebiete schon deshalb mit besonderer Freiheit und Selbständigkeit aus der Sache heraus schaffen und erfinden, weil sie hier nicht durch alte Stilmuster in ihren Gedankengängen behindert und beunruhigt wurden. — Ganz besonderer Beachtung erfreuen sich ferner im modernen Kunsthandwerk die Erzeugnisse der Kopenhagener Porzellanmanufaktur. Vorzügliches wird da in der lebendigen und naturgetreuen Wiedergabe des Tieres geleistet (Fig. 283). Frankreich tritt innerhalb dieser Bewegung hinter England weit zurück. Der aus Deutschland, besonders aus München, nach Paris reisende Deutsche erstaunt darüber, wie wenig spezifisch moderne Häuser,

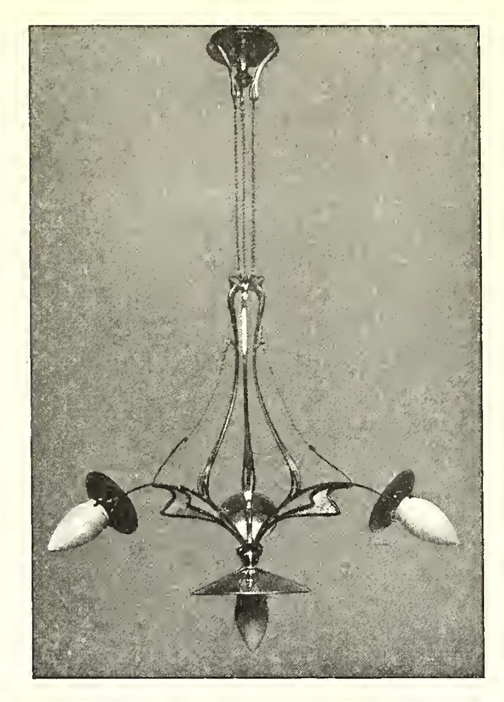


Fig. 282 Krone für elektrisches Licht von Henry van de Velde

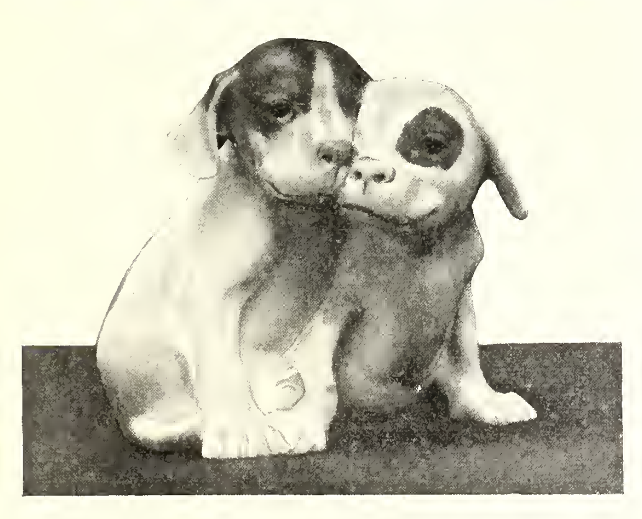


Fig. 283 Junge Hunde, aus der Kopenhagener Porzellanmanufaktur

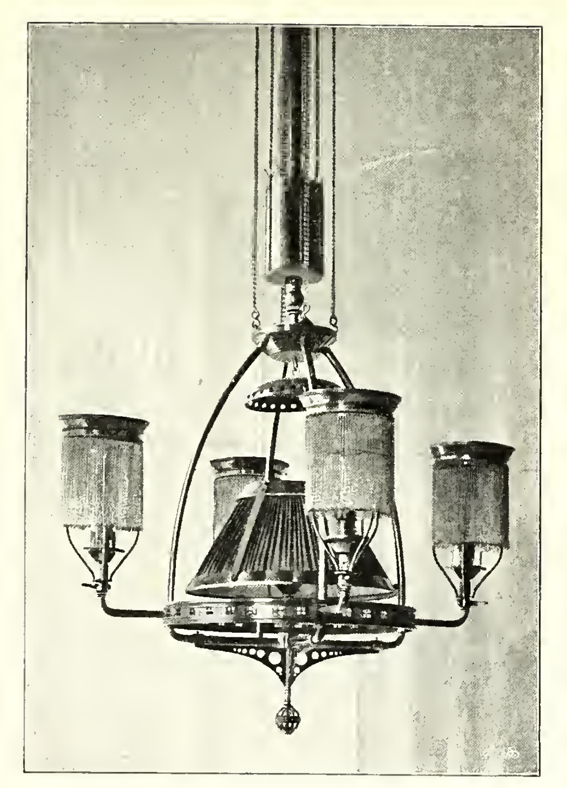


Fig. 284 Gaskrone aus Messing nach Jan Eisenloeffel

wie wenig spezifisch moderne Erzeugnisse des Kunsthandwerks er daselbst sieht. Nur der Métropolitain, die unterirdische Straßenbahn, ist auch in kunstgewerblicher Beziehung (materialgerechte Behandlung von Holz, Glas, Metall; Linienführung) in durchaus modernem Geiste ausgeführt. Kunstgewerbliche Erzeugnisse muß man in der „Maison moderne“ aufsuchen, deren Leiter der in Deutschland geborene Meyer-Gräfe, der Verfasser der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ ist. Im allgemeinen herrschen im Pariser Gewerbe, namentlich in der Möbelbranche, immer noch die Stile Louis XIV. und Louis XV. vor, die nun einmal französisches Wesen in besonders prägnanter Weise zum Ausdruck bringen. Die Hausfassade — es wird ja in Paris verhältnismäßig wenig und unvergleichlich weniger als in deutschen Großstädten gebaut — zeigt immer noch das schlichte, vornehme Empire-Aussehen. Aber Paris besitzt wenigstens einen großartigen, durch und durch modernen Bau, einen Bau, in dem die eine Forderung des modernen architektonischen Empfindens, die strenge Tektonik ihren prägnantesten Ausdruck gefunden hat, den Eiffelturm (Fig. 273)[1]. Hier wurde mit unbedingtester Folgerichtigkeit dem Material des Eisens und dem Zweck, den Turm zu gewaltiger Höhe emporzuführen, entsprechend gebaut und dabei auf jeglichen Schmuck verzichtet. So ist eine in der Weltgeschichte bisher unerhörte Ingenieur-Schönheit zustande gekommen.

In Deutschland haben sich moderne Baukunst und moderne Handwerkskunst eigentlich erst im letzten Dezennium des verflossenen Jahrhunderts entwickelt. Hier hatte das historisch-wissenschaftliche Bestreben, die verschiedenen Stile der Vergangenheit getreu nachzuahmen, die Befolgung der seinerzeit von Semper aufgestellten Grundsätze wesentlich erschwert. Ungleich mehr als in England. Daher fehlt bei uns der Moderne, die gleichsam plötzlich, wie ein rasender Bergstrom, in unser Leben hereingebrochen ist, die Ruhe, die Stetigkeit, das organische Gewachsensein, wie es die Bewegung jenseits des Kanals auszeichnet. Das Haschen nach Originalität macht sich bei uns am meisten geltend. Andererseits ist das Bestreben, das ganze Leben künstlerisch zu durchdringen, kaum irgendwo so kräftig ausgeprägt, wie gerade in Deutschland. Dieses Bestreben macht sich überall und auf allen Gebieten geltend, im öffentlichen wie im Privatgebäude, im Schulhaus wie im Theater, in der Gesamteinrichtung des neuzeitlichen Wohnhauses wie in den einzelnen Einrichtungsgegenständen, den

[1]) Vgl. *Naumann*-Buch. Göttingen 1903, pag. 54.

Möbeln, Tapeten, Teppichen, Stickereien, Uhren, Vasen (Fig. 285), in Speise- und Trinkgefäßen, in Drucktypen, Vorsatzpapieren und Bucheinbänden (Fig. 286), ja sogar in der „Reformtracht" der Frauen. Als Vorort der Bewegung für Deutschland darf und muß mit Fug und Recht München genannt werden. Hier wurden als ein Zentral- und Sammelpunkt der Bewegung „die Werkstätten für Kunst im Handwerk" begründet. Jetzt aber hat die Bewegung allüberall in deutschen Landen kräftig Wurzel geschlagen, nicht zum mindesten in der deutschen Reichshauptstadt und ebensosehr in Wien, wo ihr eine gewisse kokette Grazie innewohnt. Eine besondere Bedeutung kommt Darmstadt zu, wo im Jahre 1901 unter den Auspizien des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, des in Dingen der Kunst hervorragend einsichtigen und hellsehenden deutschen Fürsten, eine „Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt" eröffnet wurde.[1]) Hier war zum erstenmal der Versuch gewagt und glücklich durchgeführt worden, eine ganze Kolonie von Häusern nach modernen künstlerischen Grundsätzen zu errichten und nach Ausstattung und Einrichtung unter Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung bis in alle Einzelheiten durchzuführen, dabei zugleich jedem Hause und seiner Einrichtung den Stempel der Persönlichkeit seines Erbauers und Ausstatters zu verleihen (vgl. Fig. 268). Unter den Darmstädter Künstlern ragten und ragen neben dem Bildhauer Habich (vgl. S. 371 und Fig. 268) der Buchschmuckkünstler *J. V. Cissarz,* der gleich geniale und kapriziöse *J. M. Olbrich* (Fig. 268), der seither nach Düsseldorf berufene gediegene *Peter Behrens,* ferner *H. Christiansen* und *Patriz Huber* hervor. Huber, ein geborener Altbayer, war ein Künstler von ausgesprochen deutscher Empfindung, der seinem hoffnungsvollen Leben in ungemessenem, unbefriedigtem Ehrgeiz durch Selbstmord ein frühes Ende bereitet hat. Von ihm geben wir hier ein Interieur wieder (Fig. 287). Die gesamte Ausstattung und Wanddekoration ist in ein streng gegliedertes architektonisch-ornamentales Ganzes einbezogen. Sogar das Wandbild über der Tür bildet nur einen Teil davon. Viermal strecken

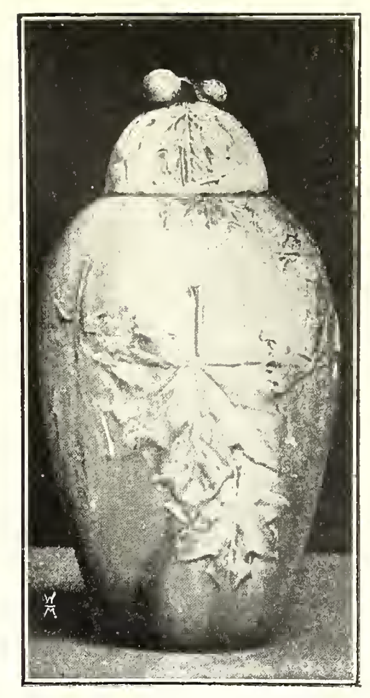


Fig. 285 Vase aus der kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin

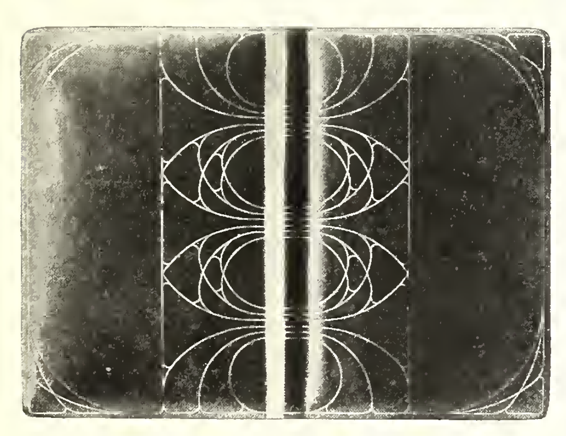


Fig. 286 Bucheinband von Kersten in Breslau

[1]) Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. — Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Darmstadt 1902.

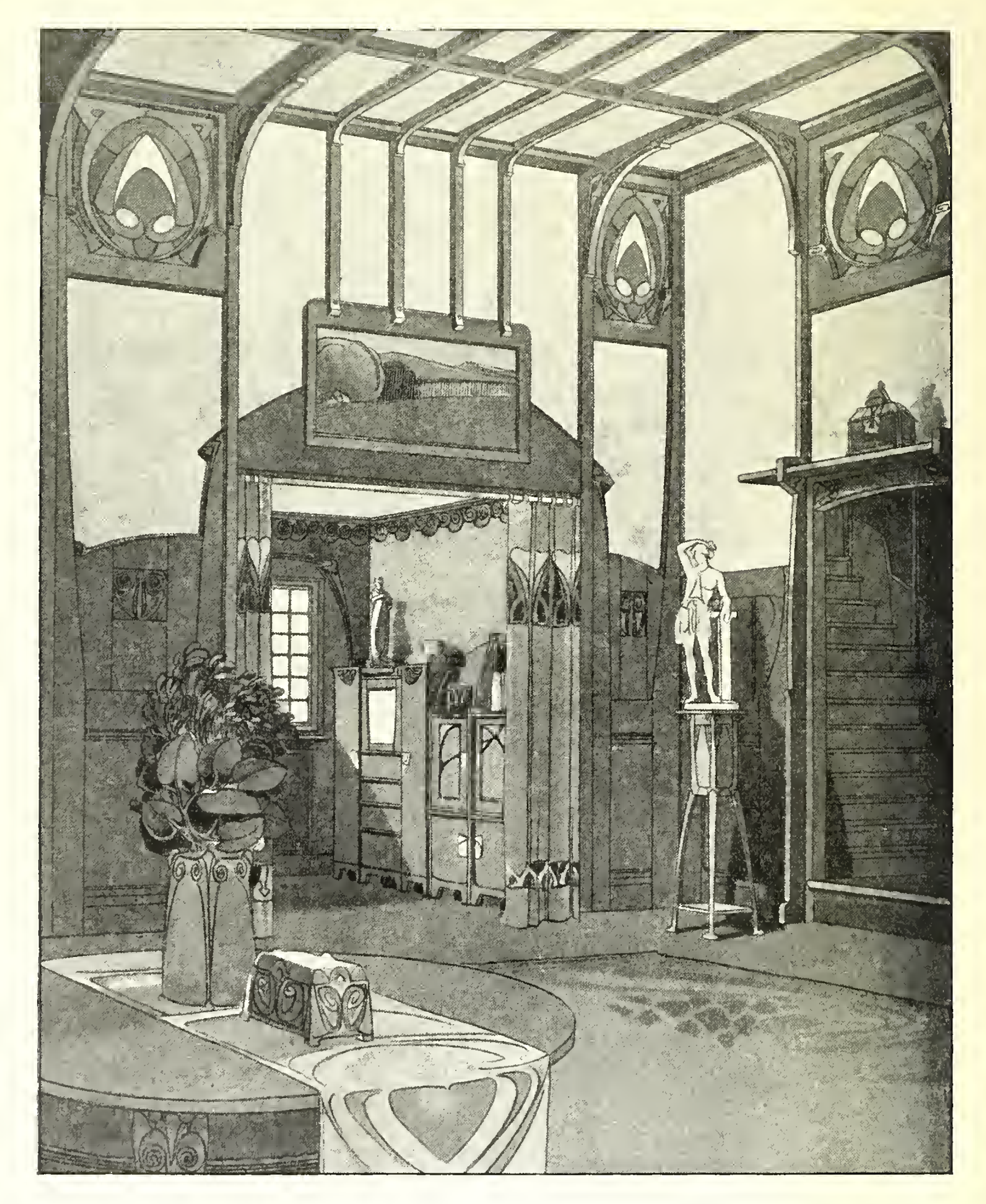


Fig. 287 Interieur von Patriz Huber, Darmstadt
(Nach „Hoffmann, Mod. Bauformen")

sich die Deckenleisten darauf herab und halten es gewaltsam an der Wand fest. Im übrigen sind das reichliche Leistenwerk, die anmutig geschwungenen Linien, die grossen getönten Flächen und die kräftige Vertikalentwicklung an diesem Interieur hervorzuheben. Ein ernster Grundcharakter spricht sich in der gesamten Schöpfung aus.

Von den Münchener Künstlern sind vor allen zu nennen: der früh verstorbene geniale Ornamentist *Otto Eckmann,* ein geborener Hamburger (Fig. 274); der aus

Schweizer Geblüt entsprossene Gotiker *Freiherr Hans von Berlepsch,* Maler und Kunstgewerbler; *Hermann Obrist,* der sich namentlich durch seine Entwürfe für Stickereien ausgezeichnet hat; der Münchener *Richard Riemerschmied,* Maler von Hause aus, der aber das entzückende Innere des Münchener Schauspielhauses geschaffen hat; und endlich *Martin Dülfer,* der Erbauer des Geschäftshauses der Allgemeinen Zeitung an der Bayerstraße (Fig. 289). Dieser Bau stellt eine künstlerische Weiterbildung desjenigen Typus dar, der von *Alfred Messel* in seinem Geschäftshaus an der Leipzigerstraße zu Berlin wohl zum erstenmal in Deutschland vertreten worden ist (Fig. 288). Der Messelsche Bau gibt alles, was konstruktiv notwendig ist: die gewaltigen Steinpfeiler und die einzelnen Stockwerke, welche von jenen getragen werden. Diese Stockwerke sind als Lagerräume klar und deutlich an der Fassade zu erkennen. Der Bau dokumentiert sich also nach außen öffentlich als Kaufhaus, und als solchem muss ihm eine gewisse Großartigkeit zugesprochen werden. Aber die dekorative Ausgestaltung der Eckpfeiler an den vortretenden Haupttrakts, das Auslaufen der Pfeiler in Obelisken und die Verbindung mit dem eintönigen Dach entbehrt durchaus der feineren künstlerischen Empfindung. Dülfer dagegen hat mit einer fast ebenso energischen Vertikalgliederung reizvolle und mannigfaltige Übergänge zwischen den Pfeilern wie zwischen den Stockwerken zu vereinigen gewußt. Wie entzückend ist z. B. das Motiv des besonderen Daches für das untere Stockwerk, ein Motiv, das — nebenbei gesagt — an alten fränkischen Bauernhäusern vielfach vorkommt. Wie reizend sind ferner die flachrunden erkerartigen Vorkragungen, die aus diesem Dache herauswachsen! — Sehr schön ist dann der dominierende Mitteltrakt mit dem breiten geraden unteren und dem kleinen runden koketten oberen Balkon. Aber auch der Schmuck im einzelnen, den der Baumeister reichlich über die ganze Fassade verstreut hat, ist von hohem Reiz erfüllt. Die Abbildung kann denselben nicht voll wiedergeben, weil ihr die Tönung und Färbung fehlt, die am Original zur Wirkung des Ganzen wesentlich mithilft. Diese ganze schöne Fassadenbildung klingt endlich in vollen rauschenden Tönen mit der kräftig geschwungenen Dachlinie aus. Fürwahr, das ist eine Bildung, in welcher der Charakter des Daches kräftig zum Ausdruck gelangt! Das Dach nimmt gleichsam das ganze Gebäude unter seine schützende Obhut. — Der universale und phantasievolle Maler, Buchschmuckzeichner und Baumeister *Bernhard Pankok* ist von München nach Stuttgart übergesiedelt. In Berlin zieht der Westfale *Melchior Lechter,* besonders durch seine Glasmalereien, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Als Wortführer und literarische Vorkämpfer der Bewegung ragen hervor in München *Hans von Berlepsch,* in Thüringen der Maler *Paul Schultze-Naumburg* und in Berlin der Baumeister *Hermann Muthesius* (früher technischer Attaché der deutschen Gesandtschaft in London).

Auch die moderne Bau- und Handwerkskunst besitzt ihre ausgesprochenen, deutlich erkennbaren Schwächen. Auch hier ist wie überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Es gehört wenig Witz dazu, um zu erkennen, daß gegen den Grundsatz der Zweckmässigkeit, der auf der einen Seite so schöne Resultate gezeitigt hat, auf der anderen oft arg verstoßen wird. Aus dem Bestreben heraus, neu und originell um jeden Preis zu sein, werden Stühle konstruiert, auf denen man nicht sitzen kann, ohne heftiges Unbehagen zu empfinden — Türklinken, auf die man nicht drücken kann, ohne sich empfindlich in die Hand einzuschneiden — scharfkantige Treppengeländer, die unsere Kinder allezeit mit Gefahr bedrohen. Originalitätssucht einzelner Künstler und der krankhaft entwickelte Geschäftsgeist mancher kaufmännischen Unternehmer, die sich nicht mit dem erprobten Guten begnügen, sondern Neues und immer Neues auf den Markt bringen wollen, beeinträchtigen in gleicher Weise die gedeihliche Weiterentwicklung der gesunden neuen Bewegung. Das aber ist ihr

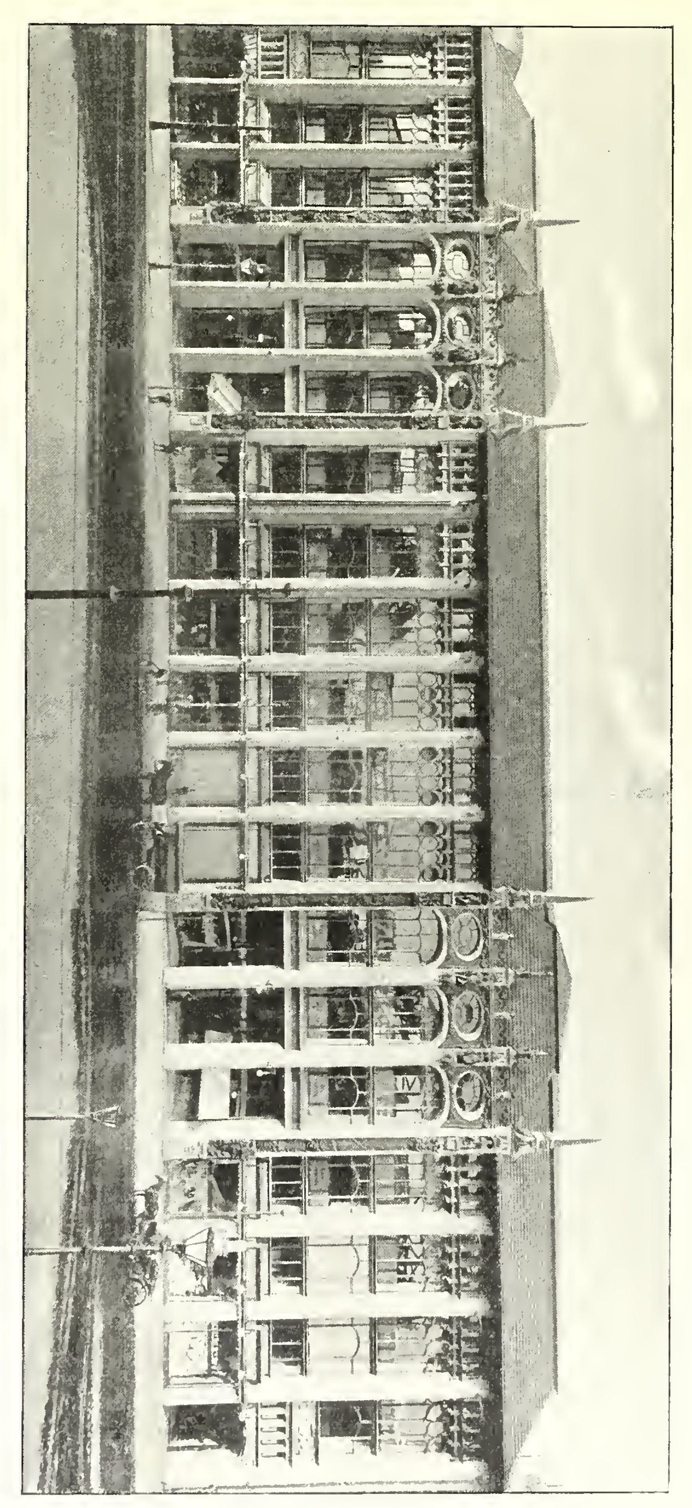


Fig. 288 Das Kaufhaus Wertheim in der Leipzigerstrasse zu Berlin von Alfred Messel (Zu Seite 395)

größter Mangel, daß die Bewegung nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gedrungen ist. Nicht der Handwerker hat sich wie in der guten alten Zeit zum Künstler fortgebildet, sondern der Künstler ist von der frei schaffenden Kunst zum Handwerk herniedergestiegen; andererseits ist der Maler zum Baumeister geworden. Der zum Handwerker gewordene Künstler mag sich nun häufig nicht damit begnügen, z. B. einen Tisch oder Stuhl lediglich praktisch und schön zu gestalten, sondern er ist zu sehr darauf erpicht, in der Form, den Maßverhältnissen und Verzierungen desselben seinen persönlichen künstlerischen Geschmack und Charakter zum Ausdruck zu bringen. Ferner macht sich stellenweise eine übertriebene Wertung des rein dekorativen Elementes geltend. Eine Überschätzung des Materials auf Kosten der künstlerischen Arbeit. Das Wandbild verliert im modernen Interieur häufig seine Bedeutung als

Gemälde und selbständiges Kunstwerk und sinkt zum lediglich integrierenden Teil des gesamten Zimmerschmuckes herab. Der Rahmen gilt zuweilen mehr als das Bild! — Aber alle diese nicht zu leugnenden, sondern tatsächlich bestehenden



Fig. 289 Das Geschäftshaus der Allgemeinen Zeitung in München von Max Dülfer (Zu Seite 395)

Schwächen sind doch nur Momente von sekundärer Bedeutung. Man darf sie nicht ganz außer acht lassen, aber man darf ihnen erst recht keinen zu hohen Wert beilegen. Trotz ihrer muß die moderne Bau- und Handwerkskunst als eine Erscheinung von weittragender Bedeutung für unsere gesamte Kultur gewertet werden.

Und so können wir die hier vorliegende Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart mit der heiteren Vorstellung und in dem sicheren Gefühl beschließen, daß wir in einem Zeitalter leben, in dem sich die Menschheit nach mehreren Epochen der Nachahmung alter Stile wieder auf allen Gebieten zu einer selbständigen künstlerischen Tätigkeit von großem Reichtum und äußerster Mannigfaltigkeit hindurchgerungen hat. Die künstlerische Gesamtkultur, welche im 19. Jahrhundert zeitweilig tief darniederlag, ist gegenwärtig ohne Zweifel im Wachsen begriffen. Daher können wir auch getrost und voll Zuversicht der Zukunft entgegensehen. Von ihr brauchen wir aber den neuen Stil nicht erst zu erhoffen, wir besitzen ihn bereits.



Fig. 290 Entwurf zum Rückertbrünnlein in Erlangen von Theodor Fischer
(Zum erstenmal veröffentlicht) (Zu Seite 371)



Verzeichnisse

Verzeichnis der technischen Ausdrücke

Künstler-Verzeichnis

Verzeichnis der Illustrationen

Tafeln: Vita somnium breve von Arnold Böcklin, Titelbild — Die drei Einsiedler von Moritz von Schwind S. 112 — Studienkopf eines ältlichen Mannes von Adolf Menzel S. 232 — Landschaft mit Staffage von Charles Daubigny S. 288 — Bildnis seiner Mutter von James Mc. Neil Whistler S. 320

Orts-Verzeichnis

Berichtigungen und Zusätze

Seite 35 Mitte statt: „doriierende Halle“ lies: „dorisierende Halle“.
„ 35 unten statt: „esprit gaulois“ lies: „esprit français“.
„ 65 unten: die Anordnung der Kanzel über dem Altar geht zurück auf *Furtenbach*, Feriae architectonicae, Augsburg 1649—67.
„ 158 Mitte statt: „und Architekturmaler“ lies: „und der Architekturmaler“.
„ 162 oben statt: „esprit gaulois“ lies: „esprit parisien“.
„ 207 Anmerkung statt: „Montaudon“ lies: „Montandon“.
„ 209 unten statt: „süßlihe“ lies: „süßliche“.
„ 211 neben Schreyer wäre auch noch der Frankfurter Tiermaler *Teutwart Schmitson* zu nennen gewesen, vgl. Paul Meyerheim, Kunst und Künstler, Jahrgg. 2, Heft 9, Seite 343.
„ 223 Mitte statt: „(Albert Bitzius), Ferdinand Meyer, den Meister der Form, Konrad u. Gottfried Keller“ lies: „(Albert Bitzius), Konrad Ferdinand Meyer, den Meister der Form, u. Gottfried Keller“. Unterdessen ist auch in der Knackfußschen Serie eine Monographie Böcklins von Heinr. Alf. Schmid erschienen.
„ 227 Mitte statt: „sagen diese“ lies: „sagen, diese“.
„ 230 letzte Zeile statt: „Pllotys“ lies: „Pilotys“.
„ 311 oben statt: „Archaisieren, charakteristisch“ lies: „Archaisieren charakteristisch“.
„ 327 unten statt: „Nähnadel; ihren“ lies: „Nähnadel, ihren“.
„ 345 neben Thoma, Lugo, Karl Haider und Wilhelm Steinhausen wäre schließlich auch noch *Fidus* namentlich aufzuführen, der durch seine originelle, reine, keusche, wenn auch etwas schwächliche Auffassung hervorsticht.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00069 3404

